UNIVERSITE DE NANCY
FACULTE DE DROIT ET DES SCIENCES ECONOMIQUES

L'ÉTAT ET LE THÉATRE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN DROIT

présentée et soutenue publiquement le 21 janvier 1967

PAR

JACK LANG

MEMBRES DU JURY :

Président : Paul JAQUET, Professeur

Suffragants { Charles CHAUMONT, Professeur
François BORELLA, Professeur

LIBRAIRIE GENERALE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE
R. PICHON ET R. DURAND-AUZIAS
20, Rue Soufflot (V^e^)
PARIS

1968

L'ÉTAT ET LE THÉATRE

UNIVERSITE DE NANCY
FACULTE DE DROIT ET DES SCIENCES ECONOMIQUES

L'ÉTAT ET LE THÉATRE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN DROIT

présentée et soutenue publiquement le 21 janvier 1967

PAR

JACK LANG

MEMBRES DU JURY :

Président : Paul JAQUET, Professeur

Suffragants { Charles CHAUMONT, Professeur
François BORELLA, Professeur

LIBRAIRIE GENERALE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE
R. PICHON ET R. DURAND-AUZIAS
20, Rue Soufflot (V^e^)
PARIS

1968

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555012_0027

INTRODUCTION GENERALE

Les règles et les concepts juridiques ne doivent pas seulement servir de matière à des réflexions théoriques, à des constructions ingénieuses ou à des controverses doctrinales. Si indispensables que soient les théories générales pour l'éclaircissement et l'approfondissement des connaissances, et même pour la conduite de l'action de l'administration et des particuliers, il convient de ne jamais oublier cette évidence qu'une norme de droit ne trouve son sens et sa portée que dans son application.

C'est la raison pour laquelle il est parfois utile d'orienter sa réflexion vers le contenu et la pratique du droit.

« Trop souvent, affirme M. Auby à propos du droit administratif, (la doctrine) fait porter ses efforts sur les thèmes classiques de la théorie générale du droit administratif, négligeant par trop en cela les institutions administratives particulières, abandonnées aux travaux des praticiens qui font à leur sujet une œuvre utile sans doute, mais souvent dénuée de portée générale » (1).

Bien plus, la confrontation des enseignements et des travaux théorisques avec la réalité n'obliget-elle pas à préciser, à affiner, à amender même ses connaissances, à en mesurer la valeur et les limites ? Ne permet-elle pas éventuellement d'alimenter le débat doctrinal en lui fournissant des exemples tirés de l'étude attentive des faits et des matériaux puisés dans l'examen critique des mécanismes de la vie concrète ?

Dans cette perspective, l'étude de l'action de l'Etat dans un domaine particulier est susceptible d'enrichir la science juridique à condition, bien sûr, qu'elle ne se contente pas de décrire, mais qu'elle sache, comme l'indique M. Auby, « dégager les principes et les lignes

(1) Préface de M. J.-M. Auby à la thèse de M. A. Demichel : « Le contrôle de l'Etat sur les organismes privés, essai d'une théorie générale » (1960) p. 11.

directrices » (2) : exercice périlleux, aux frontières de l'analyse et de la synthèse, qui requiert une vigilance de l'esprit critique et provoque de perpétuelles mises en question du savoir théorique acquis.

C'est fort de cette conviction, mais avec modestie, que nous avons essayé d'explorer un secteur d'intervention administrative jusqu'à présent (ou plus précisément depuis les années 30) assez largement méconnu, sinon méprisé par les juristes : l'activité théâtrale.

Lorsqu'en 1936 Jean Zay parlait du « sourire amusé dont les hommes politiques croient toujours devoir accompagner les choses du théâtre », il aurait sans doute pu y associer les juristes (ou la majorité d'entre eux) (3).

Par bonheur, les choses ont depuis quelques années changé, du moins faut-il l'espérer. Il n'est plus rare maintenant de lire, sous la signature d'un éminent spécialiste du droit un article, un chapitre ou un paragraphe consacré au théâtre.

Si, au risque d'apparaître frivole, nos recherches se sont orientées dans cette direction, c'est d'abord que ce domaine n'a jamais, dans la période contemporaine, fait l'objet d'une analyse juridique *d'ensemble*. Alors que les ouvrages traitant des problèmes juridiques du théâtre se sont multipliés au XIX[e] siècle (4) et dans le premier tiers de ce siècle (5), depuis 1935 au contraire, le théâtre semble avoir laissé indifférent les juristes : sans doute a-t-il parfois inspiré de remarquables analyses, mais celles-ci sont toujours restées partielles et limitées à des questions ou trop spéciales ou trop abstraites. Curieux paradoxe : c'est la période — 1830-1935 — la moins riche en transformations

(2) J.-M. Auby, *op. cit.*, p. 11.

(3) Jean Zay : « Souvenirs et Solitude » (Editions Julliard, 1948) p. 57.

(4) Cf. en particulier : Vivien et Blanc : « Traité de la législation des théâtres » (Paris, 1830) ; Lacan et Paulmier : « Traité de la législation et de la jurisprudence des Théâtres » (Paris, 1853) ; Jagerschmidt : « Le Droit des pauvres » (Paris, 1857) ; Guichard : « Législation du théâtre » (Douai, 1880) ; A. Proust : « L'Art sous la République » (Paris, 1882) ; Dupré et Ollendorff : « Traité de l'administration des Beaux-Arts » (Paris, 1885) ; Pector : « Le Droit des pauvres » (Paris, 1888) ; Loods : « Le Droit des pauvres perçus à l'entrée des théâtres » (Paris, 1889) ; Gros-Magrevielle : « Le Droit des pauvres sur les spectacles en Europe » (Berger-Levrault, 1889) ; G. Larroumet : « L'Art et l'Etat en France » (Paris, 1895) ; Bureau : « De la législation des théâtres » (Tours, 1898) et de nombreux ouvrages consacrés à la Comédie-Française (voir bibliographie générale).

(5) Cf. en particulier : Cahuet : « La liberté du théâtre » (Paris, 1902) ; Sorin : « Du rôle de l'Etat en matière scènique » (Paris, 1902) ; Nielly et Seigneur : « Le Droit des Pauvres » (Paris, 1903) ; Gros : « Etude de législation théâtrale » (Paris, 1903) ; Petit : « De la censure dramatique » (Paris, 1907) ; Bossuet : « Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'Etat » (Paris, 1909) ; Meignen et Fouquet : « Le Théâtre et ses lois » (Paris, 1909) ; Klein : « Droit des Pauvres sur les spectacles » (Paris, 1911) ; Paul Boncourt : « Art et démocratie » (Paris, 1912) ; Crémieu : « Théâtres et spectacles » (Paris, 1914) ; Lelièvre : « Des impôts sur les spectacles et divertissements (Rennes, 1923) et quelques ouvrages consacrés à la Comédie-Française (voir bibliographie générale).

dans l'attitude de l'Etat à l'égard du théâtre qui a suscité le plus grand nombre d'études; c'est la période — 1936 à nos jours — la plus fertile en bouleversements sur le plan des techniques et des finalités de l'intervention de l'Etat qui n'a pas réussi à provoquer la curiosité des politologues ou des administrativistes (6).

Si, cherchant à combler cette lacune, nous avons choisi de traiter ce sujet, c'est aussi qu'une telle étude touchant à la fois au droit administratif, à la science administrative, au droit financier, à la science politique et au droit privé pouvait précisément être révélatrice de certaines méthodes ou de certains comportements de l'Etat moderne.

*
**

Avant de procéder à l'examen approfondi d'une situation en constante évolution et aux contours mal définis, deux questions appellent une réponse immédiate :

— Au nom de quels principes ou de quelles exigences, l'Etat a-t-il la prétention d'intervenir dans un tel domaine ? Cette question pose le problème de *la « légitimité »* de *l'intervention de l'Etat* (7).

— Quelles sont les autorités compétentes pour entreprendre cette action ? Cette interrogation conduit à analyser les *organes d'intervention de l'Etat* (8).

I. — *La « légitimité » de l'intervention de l'Etat.*

Ce problème n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser. Il ne suffit pas de dire ou de rappeler, pour justifier l'intervention de l'Etat, que « le théâtre instruit mieux qu'un gros livre » (Voltaire) ou

(6) La Comédie-Française est une des rares institutions théâtrales à avoir échappé à cette indifférence.

Relevons cependant deux excellents ouvrages de « praticiens » du théâtre : « La République et les Beaux-Arts » (Julliard, 1955), de Mlle J. LAURENT, ancienne sous-directrice des spectacles ; « L'Entreprise-Théâtre » (Cujas, 1967) de Mme TEMKINE, critique dramatique.

(7) Nous concevons la légitimité comme une notion relative et contingente dans une acception proche du concept de légitimité sociologique utilisé par M. Duverger à propos du pouvoir (Institutions politiques et droit constitutionnel, Coll. Thémis).

Dans cette perspective, est légitime l'intervention de l'Etat qui est conforme à son idéologie et à ses intérêts.

(8) Nous aurons l'occasion de définir ultérieurement les limites de notre sujet. Mais précisons dès maintenant qu'il porte sur l'Etat et le théâtre en France et qu'il touche uniquement au théâtre *dramatique professionnel contemporain*. Pour mieux caractériser la situation française actuelle, nous serons cependant conduit parfois à évoquer certains systèmes étrangers ou à faire une analyse historique de la politique théâtrale de l'Etat français.

qu' « il est une des branches de l'enseignement populaire » (Victor Hugo), ce qui reste à démontrer. Le recours à des formules générales de ce genre ne sert que trop souvent à suppléer l'absence de réflexion.

On pourrait parfaitement imaginer que l'Etat n'ait aucun droit de regard sur le théâtre. Anatole de Monzie le pensait qui, reprochant en 1936 à Jean Zay, alors ministre de l'Education nationale, de s'intéresser au théâtre, s'écriait : « Pourquoi vous occupez-vous du théâtre ? Un ministre de l'Education nationale ne doit pas s'occuper du théâtre... Qu'est ce que c'est que ça, le théâtre ? » (9).

En posant la question de la légitimité de l'intervention de l'Etat, il ne s'agit pas seulement de satisfaire à un besoin de présentation logique du sujet, ni d'ouvrir un débat académique plaisant pour l'esprit, mais de découvrir, à travers les motivations conscientes ou inconscientes de l'ingérence étatique, les modalités possibles d'action qui en sont la traduction.

Deux types d'impératifs peuvent commander l'intervention de l'Etat : des impératifs économiques, des impératifs politiques.

A. — LES IMPERATIFS ECONOMIQUES

Un examen des caractéristiques de l'économie théâtrale met en évidence les difficultés du théâtre à survivre sans un apport financier extérieur.

Une étude des différentes « sources extérieures » de financement fait apparaître que seul l'Etat est en mesure d'apporter ce concours financier de manière substantielle et durable.

1° Les caractéristiques de l'économie théâtrale.

L'économie théâtrale est caractérisée, dans la période contemporaine, par deux traits : l'activité théâtrale est *une activité coûteuse* et généralement déficitaire; elle est aussi *une activité aléatoire.*

a) Une activité couteuse et généralement déficitaire.

Ce caractère affecte essentiellement la *diffusion* du spectacle.

Mis à part le cas de petits théâtres d'essai, utilisant des moyens limités et engageant un personnel réduit, et celui des groupes d'amateurs, les théâtres ont besoin, pour leur fonctionnement, de sommes considérables.

(9) Jean Zay : « Souvenirs et Solitude » (Editions Julliard, 1948), p. 54.

Le secret qui entoure leur gestion financière nous ayant empêché de procéder à une étude systématique et complète des budgets et des comptes des théâtres privés de Paris, nous avons dû, pour essayer d'évaluer le montant des dépenses engagées dans un spectacle, nous inspirer des chiffres communiqués par certains théâtres nationaux. Nous n'ignorons pas ce qu'un tel calcul, basé sur des données partielles, peut avoir d'*artificiel* et d'*arbitraire*. Une évaluation même approximative nous a paru pourtant préférable à une absence totale d'indications.

Retenons l'hypothèse d'un théâtre d'importance moyenne aux objectifs *modestes*. Même dans ce cas les dépenses sont très élevées ainsi que nous allons essayer de le démontrer (10).

Imaginons que les répétitions d'un spectacle aient une durée d'un mois (temps habituellement utilisé en France pour le montage d'une pièce, mais en fait très insuffisant) : pendant cette période, les acteurs, au nombre de dix, sont payés chacun 1.500 francs, le décorateur et le metteur en scène demandent respectivement 3.000 et 4.000 francs, les frais de plateau (techniciens, machinistes, électriciens, chauffage, etc.) s'élèvent à 20.000 francs, le coût de réalisation des costumes et des décors à 15.000 francs, les frais divers (correspondance, téléphone, publicité, etc.) sont de 6.000 francs et les charges sociales et les impositions de toute nature de 15.000 francs, le loyer enfin atteint 3.000 francs; nous obtenons un montant total de *81.000 francs*.

Le spectacle monté est prêt à être présenté au public. Deux hypothèses se présentent :

— *celle où le prix des places est assez élevé, comme c'est le cas pour de nombreux théâtres privés parisiens* : si l'on admet que le specle obtient un grand succès et que chaque place du théâtre (supposé d'une contenance de cinq cents sièges) rapporte au directeur 14 francs en moyenne (déduction faite des droits d'auteurs, des taxes et impôts divers), le théâtre aura en *caisse*, à la fin du mois de représentation *210.000 francs*. Avec cette somme, il devra *d'une part* rembourser les *81.000 francs de frais de montage, d'autre part*, payer pour le mois de représentations les comédiens, les frais de location, les dépenses de plateau, de publicité et d'administration, c'est-à-dire environ *56.000 francs*. Son *bénéfice* sera donc de *73.000 francs*. Si le spectacle survit pendant quelques mois, le directeur aura largement la possibilité financière de monter une autre pièce et d'assurer ainsi la continuité de son entreprise;

(10) Mme Raymonde TEMKINE, dans son excellent ouvrage « L'entreprise-Théâtre » (Editions Cujas, 1967), procède à une analyse documentée des dépenses des théâtres de Paris (pp. 21 et suivantes).

— *celle ensuite d'un théâtre qui pratique des tarifs peu élevés* (5 francs en moyenne) afin d'attirer un public plus vaste. La *recette* mensuelle sera de *75.000* et le *déficit* de *62.000 francs* (11).

La conclusion est claire : les dépenses engagées dans un spectacle sont si importantes que, pour être couvertes, les prix des places doivent être très élevés (12).

En règle générale, l'activité théâtrale est acculée à cette alternative :

— vendre les places à des tarifs très coûteux, et alors limiter son public à une catégorie sociale privilégiée;

— offrir les places à des conditions avantageuses pour toutes les classes sociales, mais alors courir le risque d'un grave déficit.

« Nous voici donc ramenés au problème fondamental : celui du prix des places » (13). Comme le prix de revient d'un spectacle est très élevé, il est normal, dans une économie libérale, que son prix de vente le soit aussi. Si l'on désire que le théâtre ne soit pas réservé à une minorité, mais accessible à tous, il faut dès lors qu'une collectivité publique ou privée disposant de ressources financières importantes intervienne d'une manière ou d'une autre. Elle a principalement le choix entre deux méthodes :

— combler par un apport financier le déficit entre le prix de revient et le prix de vente sensiblement diminué;

— s'approprier directement l'activité théâtrale.

Nous verrons, ultérieurement, que les deux procédés ont été tour à tour utilisés.

Le coût de l'entreprise théâtrale n'est pas cependant le problème le plus grave. On peut même imaginer qu'il soit surmonté sans faire appel à un financement public ou privé, tout en maintenant le prix des places à un niveau raisonnable et en présentant des spectacles sans concessions. Deux solutions ont été l'une et l'autre pratiquées :

— agir sur la « consommation » en accroissant le nombre de spectateurs, et c'est le théâtre de masse;

(11) Ce calcul ne fait pas apparaître la possibilité d'étaler l'amortissement des frais de montage sur plusieurs mois. Il est vrai que le premier mois est en général décisif : en cas d'insuccès total ou partiel, les recettes ne dégageront pas un bénéfice suffisant pour amortir les premiers frais. Ce calcul n'inclut pas non plus les dépenses qui pèsent sur le budget pendant les périodes de non-fonctionnement.

(12) « Songez, remarque le metteur en scène René Dupuy, que lorsque le « Théâtre Vivant » jouait son plus grand succès, « Le vicaire », devant un public des associations payant 8 francs la place (ce qui, déduction faite des différentes taxes et droits, correspond approximativement à nos 5 francs), il perdait de l'argent, même si la salle était pleine ! Pour survivre, il ne faut jamais oublier que le théâtre privé est un commerce » (*Le Monde*, 23-24 octobre 1966).

(13) Bernard Dort : « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », Revue Théâtre populaire, n° 5, p. 29.

— agir sur la « production », en diminuant les frais de réalisation, en excluant le recours à la machinerie et en donnant à l'acteur une place prépondérante, et c'est le « théâtre pauvre » (ainsi le théâtre laboratoire de Grotovski à Wroclaw en Pologne) (14).

Mais il ne peut s'agir que d'expériences limitées et parfois contestables. Dans un cas — le théâtre de masse —, une grande partie du répertoire classique ou moderne ne peut être représentée à cause des dimensions du lieu scénique, et les conditions d'audibilité et de visibilité sont souvent très mauvaises pour les spectateurs des derniers rangs. Dans l'autre — « le théâtre pauvre » — le travail a un caractère essentiellement expérimental qui ne saurait être d'application générale, si passionnant soit-il (15).

b) Une activité aléatoire.

Ce caractère affecte essentiellement la *qualité* du spectacle.

L'économie théâtrale est certes handicapée par son coût de production; elle l'est davantage encore par une menace de mort qui pèse sur elle en permanence. Tributaire des réactions de la critique et du public, un théâtre peut succomber brutalement à la suite d'un insuccès : la désaffection du public est toujours plus grave pour un théâtre que pour une entreprise privée ordinaire. Un commerçant, victime d'une mévente a souvent la faculté de céder son stock de marchandises; un spectacle, produit incorporel, ne se stocke pas !

C'est pourquoi le théâtre est perpétuellement en quête de succès. Si le coût élevé de la production contraint les directeurs à vendre leurs spectacles à un taux jugé excessif par la majeure partie du public, le caractère hasardeux de leur entreprise peut les conduire à choisir des spectacles médiocres, démagogiques et grossiers susceptibles d'attirer une vaste clientèle (16). Voici par exemple ce qu'on pouvait écrire sur ce sujet en 1885, à une période où pourtant les frais de montage (notamment en personnel) étaient infiniment moins élevés qu'aujourd'hui : « Un théâtre étant avant tout une affaire commercia-

(14) Cf. Revue Théâtre et Université, n° 5.

(15) De plus, quand l'expérience s'adresse à un petit nombre de spectateurs, l'entreprise a rapidement besoin de subventions pour survivre. C'est le cas aujourd'hui pour le Théâtre de Grotovski.

(16) « Dans l'entreprise privée, pour produire un profit, il faut présenter l'objet qui répond à une demande, quitte dans une étape préliminaire à susciter cette demande.

L'entreprise théâtrale privée veut présenter l'œuvre qui va dans le sens d'une demande ; celle qui, suscitant le moins de réserves, normalisera dans sa neutralité les qualités à exposer. Ses artifices publicitaires sont multiples : l'acteur-à-nom-raison-sociale (connu), le décorateur-dans-le-goût (couleurs, formes du moment) l'auteur apprivoisé... » (Emile Copfermann : « Le Théâtre Populaire, pourquoi ? », Maspéro, 1965, p. 12).

le, il est évident que le directeur... écartera sans hésiter toute œuvre trop spéciale, trop artiste ou trop littéraire et accordera ses faveurs aux pièces bourgeoisement pensées et simplement écrites, celles qui peuvent être comprises et appréciées par le gros public » (17).

D'où, encore cette nécessité d'un apport financier extérieur destiné, d'une part à mettre à l'abri de la faillite les théâtres qui entreprennent des recherches audacieuses et ouvrent de nouvelles voies à la dramaturgie, d'autre part à détourner les directeurs de la tentation facile de monter des spectacles vulgaires.

La « popularisation » du théâtre et le renouvellement des formes et des techniques scéniques postulent, ainsi, un soutien financier de l'activité théâtrale.

Si nous nous plaçons sur le terrain strictement économique et sans tenir compte des aspects sociaux de cette précarité, nous ne sommes pas autorisés à légitimer l'intervention de l'Etat, mais simplement à affirmer la nécessité d'un soutien financier extérieur (18). S'il s'avère que seul l'Etat est en mesure de fournir cet appui, alors se posera — mais à ce moment là seulement — le problème des justifications sociales et politiques.

Si nous excluons de notre propos les « producteurs » à la recherche de profit qui font apport de capitaux dans le seul but d'en tirer quelques bénéfices, quels peuvent être alors les pourvoyeurs de fonds autres que l'Etat ?

2° Les « pourvoyeurs de fonds » autres que l'Etat.

Il peut s'agir soit de personnes privées, soit de personnes publiques.

(17) Jean Dubois : « La crise théâtrale », Paris, 1885.

(18) M. Thierry Maulnier n'a pas tort d'affirmer dans un article par ailleurs très offensant et très injuste pour les théâtres subventionnés : « Donc, le théâtre ne vit en fin de compte qu'en consommant des apports financiers extérieurs, depuis le milliard ancien de subvention de la Comédie-Française, les subventions moins élevées mais substantielles du Théâtre de France-Odéon, du T.N.P. et des Centres dramatiques jusqu'aux transfusions opérées à longueur d'année à un malade perpétuel par les groupes de production sérieux et par les illusions de volupté ou de vanité. Il ne s'agit certes pas là d'un fait absolument nouveau. Depuis les chorégies des cités antiques jusqu'au mécénat de cour du XVII[e] siècle, l'art dramatique n'a jamais été à l'abri des difficultés matérielles que lorsqu'il bénéficiait d'appuis financiers extérieurs à lui-même et, lorsqu'il a été privé de ces appuis, son lot a toujours été depuis les tréteaux forains jusqu'aux soucis des Elizabéthains, de Molière, des directeurs de salles à l'époque romantique et des animateurs français de l'entre-deux-guerres, une existence instable, hasardeuse, parfois traquée et persécutée, celle d'un art magnifique avec des frontières sur l' « héroïsme, sur l'escroquerie et sur la prostitution » (Les cahiers du théâtre, n° 1, p. 13).

a) Le financement privé.

Deux catégories de personnes ou d'organismes privés sont susceptibles de soutenir financièrement le théâtre : *le mécène* (particulier, société ou fondation) ; *l'organisation de masse* (parti, syndicat...).

1) *Le mécène :* Le mécénat privé a aujourd'hui pratiquement disparu (19). Nous ne sommes plus au temps où le théâtre était, comme dans la Grèce antique, légalement offert aux pauvres par les riches avec l'institution de la chorégie (20) et où Platon pouvait appeler Athènes une « théatrocratie ». Nous ne sommes plus, non plus, à cette époque où les citoyens romains, qui encourageaient financièrement les spectacles, étaient considérés pendant la durée des représentations comme des magistrats (21). Nous ne sommes même plus à cette époque où l'on pouvait encore écrire dans *Le Figaro :* « Les affaires peuvent languir, les krachs sévir, le numéraire se raréfier, on trouvera toujours des souscripteurs pour les entreprises théâtrales. Ils sont comme un bataillon sacré que rien n'arrête et ne décime, ni fours, ni liquidation, ni faillites... Au besoin ils jetteraient un théâtre par terre pour avoir le plaisir de le relever... Mais pour tous les gens, habituellement si près de leurs pièces, la commandite représente moins une opération financière qu'une manière de sport. Ils n'attendent ici de leur argent que des satisfactions d'ordre moral... (telles)... l'illusion exquise de ne pas payer (en allant au théâtre), ...l'accès des coulisses, ...le placement d'une jeune amie... » (22).

Seuls, peut-être, les Etats-Unis ont réussi à échapper à ce mouvement général vers la disparition du mécénat privé grâce au système des fondations ou à celui des exonérations fiscales. Encore son rôle n'est-il réellement important et positif que dans le domaine de la musique ou des arts plastiques.

A quel phénomène attribuer cette crise du mécénat ? Probablement à ce que Mlle Jeanne Laurent appelle « la crise des élites ». Celles-ci ont cessé de « jouer leur rôle social qui est de découvrir les valeurs nouvelles et de les imposer à l'attention du plus grand nombre ». Elles s'intéressent désormais aux vestiges du passé, admirant le

(19) « A vrai dire, les mécènes, aujourd'hui, ce sont les artistes eux-mêmes. C'est grâce à eux, à leur courage... grâce à leurs sacrifices financiers... que se poursuit malgré tout le mouvement de création artistique » (Michel Pomey : « Le mécénat et les fondations », Notes et Etudes documentaires, 5 novembre 1966, n° 3334, p. 4).

(20) « Le théâtre grec », par Roland Barthes, *in* « Histoire des Spectacles » (sous la direction de Guy Dumur), Paris 1965.

(21) Cicéron : « De legibus », Liv. II. Cf. aussi A. Guichard : « De la législation du théâtre » (Douai, 1880).

(22) *Le Figaro,* du 27 février 1909, article signé Fernard Vanderem.

moindre objet oublié par le temps alors que la création qui se fait autour de nous les laisse indifférentes. « Dès qu'il est mort, un artiste entre en effet dans leur monde qui est celui de l'histoire », complaisantes qu'elles sont pour tout ce qui est déjà étiqueté et catalogué (23). Cette crise du mécénat résulte aussi sans doute d'une politique en général peu favorable aux fondations (24).

2) *L'organisation de masse :* La période d'entre les deux guerres mondiales a connu l'essor des théâtres pris directement en charge par des organisations de masses qui (regroupant un grand nombre d'adhérents) disposaient de moyens financiers importants : ainsi, en U.R.S.S., 7.000 troupes d'amateurs développaient, dans les années 30, une intense activité de propagande, soutenues par les syndicats, le parti, les organisations de jeunes; de même en Allemagne le théâtre prolétarien d'amateurs, sous la République de Weimar (24 *bis*), ou bien encore aux Etats-Unis (25).

Même à leur apogée, ces expériences ont néanmoins connu de nombreuses difficultés. Ces organisations finançaient rarement des groupes professionnels. Deux raisons à cela : la volonté que les acteurs, porte-parole sur le plateau des revendications des travailleurs ou des partis, soient en même temps membres de l'organisation et vivent eux-mêmes les situations qu'ils expriment et contestent sur scène; le désir d'alléger au maximum les charges financières de montage des spectacles. Cette dernière raison fait une nouvelle fois apparaître la nécessité de l'intervention d'une collectivité publique assez riche pour subvenir aux besoins considérables d'un théâtre.

Cette « institution » qui a favorisé le développement d'un théâtre politique, libre et actif, a malheureusement aujourd'hui disparu dans

(23) Jeanne LAURENT : « La République et les Beaux-Arts », Paris, 1955, Julliard, pp. 92 et 93.

Cette remarque rejoint celle formulée par M. J. TRÉHARD au sujet de Le Corbusier : « Le refus de toute une société (la nôtre) de reconnaître en Le Corbusier le type même de l'esprit incarné dans la réalité, n'est-il pas le signe d'un monde de badauds tournés vers le passé, qui se satisfont de ses miettes et jouissent de son anachronique contemplation » (Bulletin de la Maison de la Culture de Caen, n° 19).

Cf. aussi l'étude très documentée de M. Michel POMEY : « Le Mécenat et les fondations », Notes et Etudes documentaires, 5-11-1966, n° 3334.

(24) Cf. Michel POMEY : « La Fiscalité des Fondations aux Etats-Unis », (Revue Administrative, 1966, p. 5) ; « La Fiscalité des Fondations en France » (Revue Administrative, 1966, p. 132) ; « Les Fondations en France » (Revue Administrative, 1966, p. 241) ; « Les Fondations aux Etats-Unis » (Revue Administrative, 1966, p. 357) et le document précité « Le Mécenat et les Fondations ».

(24 *bis*) Cf. André GISSELBRECHT : « Musée ou promesse d'avenir ? Le théâtre prolétarien d'amateurs en Allemagne sous la République de Weimar », dans Théâtre Populaire, n° 46.

(25) Cf. « Drama is a Weapon », de Morgan Y. HIMELSTEIN (Rutgers University Press, 1963) et « La situation du théâtre américain », de Françoise KOURILSKY dans Théâtre Populaire, n°s 52 et 53.

la plupart des pays. L'explication en est évidente : les conflits sociaux et politiques qui alimentaient et attisaient la combativité des groupements ouvriers se sont apaisés et revêtent aujourd'hui des formes plus subtiles. Il en est résulté à la fois un désengagement politique progressif des organisations syndicales et une diminution du nombre des adhérents des partis et des syndicats; partant un amoindrissement de leurs ressources financières et de leur force revendicative.

Les associations de spectateurs, dont quelques-unes d'entre elles existaient déjà avant la guerre (en particulier les Volksbühnen en Allemagne), ont pris la relève. Mais elles ne gèrent pas en général de théâtres, n'en comblent pas le déficit de manière permanente (26). Même dans le pays où les associations de spectateurs sont les plus florissantes et les plus puissantes — La République Fédérale d'Allemagne — elles ne sont pas en mesure de faire vivre à elles seules les théâtres. Comme l'indique en effet Mme Nina Gourfinkel, « dans les conditions économiques d'après-guerre, un théâtre qui entend offrir des spectacles de qualité à des prix abordables ne peut se passer de subventions importantes... La question de ces subventions domine les congrès et les conférences des Volksbühnen » (27).

b) Le financement public ou semi-public.

Nous envisagerons successivement le cas de l'Université et celui de la collectivité locale.

1) *L'Université.*

L'Université abrite parfois des groupes professionnels. C'est le cas dans les pays où précisément l'activité théâtrale est délaissée par l'Etat.

α) Dans certains pays développés.

Il peut tout d'abord s'agir de pays d'un haut niveau de développement économique soumis au régime capitaliste : l'exemple type est celui des Etats-Unis. Si nous en croyons Mlle Françoise Kourilsky qui a excellemment analysé la situation théâtrale de ce pays dans la Revue Théâtre Populaire (28), le théâtre américain, notamment à Broadway,

(26) Une exception intéressante à relever : l'expérience récente du Théâtre d'essai et de culture de Pigalle, pris en charge entièrement par l'association d'éducation populaire, Travail et Culture, et par divers organismes (Fédérations des Maisons de jeunes, Francs et Franches Camarades...). Cf. l'interview de Maurice Delarue, secrétaire général de ce théâtre, par Nicole Zand dans *Le Monde*, des 9 et 10 octobre 1966.

(27) Nina Gourfinkel : « Comment fonctionne la Volksbühne », dans Théâtre Populaire, n° 32.

(28) N^os^ 52 et 53. Cet article a été « développé » dans un livre intitulé « Le théâtre aux Etats-Unis », publié à « La Renaissance du Livre » (Collection Dionysos,

est emprisonné par les servitudes commerciales. Toutes les tentatives pour le libérer de l'emprise des capitaux ont échoué. Même l'American Repertory Company (fondée en 1946), en dépit d'une campagne de souscriptions, d'une ferme et courageuse direction, de bons comédiens et d'un répertoire intéressant, n'a pu survivre aux difficultés financières. Broadway appartient aux hommes d'affaires qui, loin d'enrayer la crise qui sévit dans le théâtre américain, l'aggravent. Le coût des productions s'élève plus que dans d'autres pays, chacun rivalise avec l'autre pour monter les spectacles les plus fastueux; il en résulte une hausse du prix des places, d'où une diminution du nombre de spectateurs issus de classes moyennes et progressivement du nombre des théâtres qui, petit à petit, succombent à cette concurrence économique inhumaine. Le tableau ci-dessous établi par Mlle Kourilsky donne une idée saisissante de la dégradation de la situation.

	1931-1940	1941-1950	1951-1960
Nombre de théâtres (moyenne)	54	37	31
Nombre de productions (moyenne)	142	78	62
Capitaux requis (en dollars) pour une pièce	15.000 à 200.000	40.000 (Deep are the Roots, 1945) à 100.000 (M. Roberts, 1948)	125.000 (Miracle Worker 1959) à 150.000 (Toys in the Attic 1960)
Pour un « musical »	75.000 à 100.000	225.000 (South Pacific. 1949)	400.000 (My Fair Lady, 1956) à 600.000 (Camelot, 1960)
Prix des places (moyenne max.)	1944	1955	1959
Pour une pièce	3,49	5,49	5,17
Pour un « musical »	4,84	6,99	8,57

« Infernal, délirant, meurtrier », tel est le système de Broadway, conclut Mlle Kourilsky : « les coûts de production d'exploitation aug-

1967). Cf. aussi : Hewitt (Bernard) : « Theater U.S.A. 1668 to, 1957 », New York Mcgraw Hill, 1959 ; Hughes (Glenn) : « A history of the American Theater », 1700-1950, New York, Samuel French, 1951 ; Lewis (Alban) : « American Plays and Playwrights of the Contemporary theater », New York Crown, 1965 ; Weales (Gerald) : « American Drama since World War II », New York, Harcourt, Brace and World, 1962.

mentent, le prix des places également, et le public par conséquent, se limite de plus en plus à la classe "payante" qui en réclame pour son argent. C'est un cercle vicieux qui incite aussi certains, qui se font de plus en plus nombreux, à travailler en dehors de lui ».

Les hommes de théâtre peuvent-ils alors travailler dans des théâtres d'Etat ou subventionnés par l'Etat ? Non, il n'en existe pas.

Quelques-uns ont d'abord tenté l'expérience du théâtre « off-Broadway » (en dehors de Broadway) pour échapper à son atmosphère corrompue. Une des entreprises les plus audacieuses et les plus célèbres sera le Living Theatre. Mais bientôt off-Broadway est à son tour menacé. On crée alors un autre mouvement : « Off-Off-Broadway » ! qui obtient quelques réussites et parvient à créer un théâtre indépendant dont l'avenir est cependant à nouveau compromis.

Si l'institution du Lincoln Repertory Theatre est susceptible de modifier sensiblement le visage d'une partie du théâtre new yorkais, pour le reste les financiers continueront à faire la loi et à dégrader l'activité théâtrale.

Que reste-t-il alors aux véritables hommes de théâtre américain ? Où peuvent-ils trouver un asile ou un refuge ? Eh bien précisément dans certaines universités. Certes, pas dans toutes, car beaucoup d'entre elles ont pour seule ambition de copier le théâtre de Broadway et nombreux sont les spectacles affligeants de pauvreté et de platitude donnés par les universités et collèges américains. Mais certaines d'entre elles ont accueilli des hommes de valeur qui entreprennent des recherches remarquables : ainsi l'Université de Stanford, l'Université de Californie à Los Angelès, l'Université du Michigan (Ann Arbor).

L'Université, aidée parfois par des fondations, a donc remplacé l'Etat défaillant (29).

β) *Dans les pays en voie de développement.*

Paradoxalement, les pays en voie de développement présentent sur le plan théâtral des caractéristiques comparables à celles des Etats-Unis.

Les gouvernements de ces pays ont des tâches plus urgentes à accomplir que de faire progresser le théâtre.

Une fois édifié et mis en place un théâtre national dans la capitale, très souvent pâle imitateur du théâtre de l'ex-colonisateur, le Gouver-

(29) Les villes et les états américains sont, eux aussi, en règle générale, indifférents au développement du théâtre.

Sur le théâtre universitaire américain, cf : « The Havard Review », vol. III, n° 4, printemps 1966, numéro consacré à « The University and the Arts ». « University Théâtre : Embarrassing Riches », par Richard Levy, *in* « Tulane Drama Review », vol. 10, n° 1 (T. 29, automne 1965). « The Bennington Blueprint », par Paul Gray, *in* « Tulane Drama Review », vol. 10, n° 1 (T. 29, automne 1965).

nement d'un pays pauvre abandonne l'activité théâtrale aux commerçants et affairistes.

S'inspirant là aussi des méthodes de l'ancienne métropole, il attache plus de prix à la construction de quelques ensembles prestigieux destinés à accueillir la minorité privilégiée (et à faire croire au peuple à son esprit d'entreprise) qu'à la création d'unités de production économique, modestes mais utiles. Il se fixe notamment comme objectif prioritaire la construction d'une ou plusieurs universités, souvent dotées de moyens matériels importants et parfois accueillantes pour les hommes de théâtre rejetés par le secteur commercial ou refusant de s'y intégrer.

Un des exemples les plus significatifs est sans doute celui du Mexique. Voilà un pays dont la ville principale, Mexico, prétend être la capitale intellectuelle non seulement du territoire mexicain, mais de l'Amérique Latine tout entière : on pourrait supposer que sa vie théâtrale est en plein essor. Quelle déception pourtant lorsqu'on fréquente ses théâtres, et lit ses dramaturges. Usigli mis à part, le Mexique n'a produit aucun grand dramaturge au XX^e siècle ! Ses théâtres sont peu nombreux et souvent mal équipés ! Ses réalisations scéniques vulgaires et parfois plagiées sur les récentes productions « gringos » !

Depuis quelques années un réveil s'est heureusement produit, grâce aux efforts conjugués d'un jeune professeur, M. Hector Azar, et de la puissante université de Mexico.

L'expérience, significative de la situation de la plupart des pays d'Amérique Latine, mérite d'être rapportée.

Enseignant dans les écoles préparatoires à l'entrée en faculté, M. Hector Azar crée quelques groupes d'art dramatique, puis, le résultat étant concluant, réussit à obtenir que la pratique et l'étude de l'art dramatique fassent partie de l'une des matières artistiques à option que doit obligatoirement choisir chaque élève. Le mouvement se développe et pénètre bientôt à l'intérieur de l'Université : dans chaque école et faculté se crée une association de théâtre et, dans le même temps, l'enseignement théorique du théâtre s'affirme et prend consistance.

M. Azar fonde alors un théâtre universitaire composé des meilleurs éléments de chaque association et lui adjoint un centre de recherches dramatiques qui dispose d'un petit laboratoire d'expérimentation.

Comme il n'est dans le monde occidental (même si l'on travaille dans la Capitale intellectuelle de l'Amérique Latine) de consécration définitive que par l'acclamation de Paris ou de la France, M. Azar vient en France présenter l'un de ses spectacles, « Divines Paroles » de Valle-Inclan. La tournée obtient un succès retentissant

et à son retour à Mexico, la troupe est accueillie de manière triomphale.

Assuré dès lors d'un soutien permanent de l'Université, M. Azar poursuit sa tâche avec plus d'ambition et donne à son groupe une assise plus solide. Le théâtre Universitaire de Mexico dont les acteurs, grâce à un système de bourses, ont un statut quasi professionnel, devient ainsi la troupe la plus cohérente et la plus active de tout le Mexique.

Là encore l'Université s'est substituée à l'Etat qui n'avait rien su faire d'autre que d'établir une censure tatillonne et pudibonde.

Mais l'ambition de l'Université de Mexico et de son théâtre ne s'arrête pas là. Ils n'entendent pas que cette troupe reste la seule digne d'intérêt au Mexique. Ils veulent faire de leur entreprise une expérience pilote, qui fera craquer les vieilles habitudes et modifiera la physionomie de toute la vie théâtrale mexicaine.

Pour ce faire, deux mesures ont déjà été adoptées : en plus des salles de répétition et de représentation dont ils disposent dans la colossale cité universitaire, ils ont acquis une petite salle dans le centre de Mexico, pour faire concurrence dans sa zone d'action au théâtre commercial et l'obliger, sous la contrainte du public, à se transformer.

La seule présence du Théâtre Universitaire de Mexico dans la ville même ne suffirait pas, si dans le même temps, l'Etat n'était pas décidé à épauler les théâtres privés qui souhaitent se réformer. On peut espérer qu'il en sera ainsi — et c'est la deuxième décision prise — puisque M. Azar a été, il y a trois ans, nommé Directeur de la Section Théâtrale de l'Institut National des Beaux-Arts (en quelque sorte, le ministère des Affaires culturelles mexicain). L'Institut a déjà acquis et transformé une salle, le Théâtre Jimenez Rueda, où les groupes d'essai tentent d'imaginer de nouvelles formes scéniques.

L'exemple mexicain prouve deux choses : l'Université (30) se fait protectrice du théâtre lorsque l'Etat refuse de l'être; dans une telle situation, le théâtre universitaire joue le rôle que devrait normalement tenir le théâtre professionnel (31). Mais, si l'Université peut combler certaines lacunes, elle est impuissante à trouver seule cet apport financier extérieur dont le théâtre a besoin. L'Etat ne peut rester longtemps

(30) Qui, certes, est elle-même financée par l'Etat.

(31) Dans un sens assez voisin, cf. l'article de M. Fernando Peixoto sur le théâtre brésilien (numéro spécial de la Revue Partisans, consacré à « Théâtres et Politique », février-mars 1967). « Il ne faut pas oublier un fait qui peut être considéré comme le plus important pour le futur du théâtre brésilien : la participation des étudiants au mouvement novateur... Libérés des contraintes des théâtres professionnels, et disposant des bases économiques des associations d'étudiants (les théâtres universitaires) pourront constituer la source du renouvellement le plus authentique, si nécessaire au théâtre national. »

indifférent, sinon le théâtre s'enlise dans les difficultés ou les combinaisons financières (32).

Des conclusions voisines pourraient être tirées de l'analyse de la situation brésilienne et de l'action de l'Université Catholique de Sao Paulo.

2) *La collectivité locale.*

La commune ou le département en France sont souvent de mauvais « financiers » pour le théâtre. Il y a à cela trois raisons : financières, politiques et techniques.

α) *Les raisons financières.*

Les ressources financières des collectivités locales sont parfois insuffisantes pour supporter la charge d'entreprises théâtrales importantes. Dans notre système où la part contributive de chaque citoyen est plus élevée pour les impôts d'Etat que pour les impôts locaux, les possibilités financières des « corps locaux » sont nécessairement plus faibles que celles de l'Etat. A cela s'ajoutent les obligations et les charges nombreuses que les collectivités locales doivent assumer en priorité et dont l'incidence financière est très élevée. La situation est d'autant plus grave dans les « communes-dortoirs », là où précisément la construction et l'entretien de théâtres seraient indispensables, les horaires des théâtres coïncidant avec les moments où les habitants se trouvent dans leur commune.

Ceci dit, la situation financière des collectivités locales n'est pas aussi grave qu'on le prétend souvent : il est de nombreuses communes riches et des départements peuplés qui disposent de moyens importants. Bien des municipalités, du reste, ne lésinent pas lorsqu'il s'agit de soutenir le théâtre lyrique, infiniment plus coûteux que le théâtre dramatique (33).

(32) Des informations récentes publiées dans certains organes de presse mexicains permettent cependant de penser que l'expérience que nous venons de décrire est à son tour menacée, et semble-t-il, par son propre promoteur, M. Azar qui, intégré au système administratif traditionnel, favoriserait davantage les entreprises culturelles d'Etat les plus *traditionnelles* au détriment des activités théâtrales universitaires qui se verraient opposer sans cesse des obstacles de tous ordres à leur épanouissement.

(33) Ce qui ne signifie nullement qu'il n'y ait plus rien à faire en faveur du théâtre lyrique, surtout en matière d'aide étatique.

La ville de Strasbourg consacre plus de 10 millions de Francs aux dépenses culturelles. Le théâtre dramatique y est sérieusement soutenu. Et pourtant 90 % de ce budget culturel sont absorbés par le théâtre lyrique et l'orchestre. C'est que l'art lyrique exige pour ne pas succomber des sommes considérables. « A l'époque de l'automation où ne survivent économiquement que des entreprises où la machinerie remplace l'homme, le théâtre lyrique avec ses masses (chœurs, ballet, orchestre) apparaît, sinon comme un organisme anachronique, du moins comme un élément de luxe que les collectivités de moyenne importance ne peuvent plus

Si les collectivités locales sont si souvent réticentes à aider le théâtre dramatique (34), c'est en général moins par manque de crédits que par crainte d'un désaveu du corps électoral. Les raisons politiques sont en vérité plus déterminantes que les raisons financières.

β) *Les raisons politiques.*

Nous évoquions à l'instant l'aide des municipalités au théâtre lyrique. A son égard, pourquoi tant de générosité (au demeurant souvent mal dispensée) et tant de parcimonie pour le théâtre dramatique ?

L'explication est, croyons-nous, d'ordre historique : à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, la vie municipale était animée par quelques notables : la démocratie en était à ses débuts et la population était tenue à l'écart du petit cercle où les décisions s'élaboraient; les préoccupations des dirigeants de la cité étaient, en plus des affaires courantes, de distraire les privilégiés de la commune. Or il n'était à l'époque d'autres divertissements nocturnes que le théâtre. Comme le théâtre dramatique était essentiellement le fait de tournées ou de troupes locales sans ambition, les autorités communales portaient leurs efforts sur le théâtre lyrique pour lequel un nombre appréciable de théâtres étaient construits. L'entretien d'une troupe lyrique coûtait fort cher mais, comme les citoyens n'avaient pas encore partout pris conscience de la force qu'ils représentaient sur le plan électoral, les élus n'avaient pas à craindre d'être « renvoyés » pour avoir trop dépensé pour le théâtre. Au reste l'impôt pesait d'avantage sur ceux auxquels les distractions lyriques étaient destinées que sur la masse des habitants, alors qu'aujourd'hui, avec l'élévation progressive du niveau de vie, chaque citoyen est plus ou moins fortement imposé et se sent, dès lors, concerné par les choix du Conseil municipal. L'analyse est évidemment très schématique et mériterait d'être corrigée et complétée dans chaque cas particulier. Mais dans l'ensemble, elle semble correspondre à la réalité.

Depuis lors, l'habitude a été conservée, et rarement remise en cause, de soutenir le théâtre lyrique — du moins dans les grandes villes.

Le théâtre dramatique n'a pas eu la chance de s'éveiller (en province) à une période où les dirigeants municipaux cherchaient à offrir des divertissements aux hommes en place de la cité. Il n'a pris réelle-

se payer » (déclaration de M. Germain Muller, adjoint au maire de Strasbourg, aux IV^es^ Rencontres d'Avignon sur l'équipement culturel des villes, 30 juillet 1967, document ronéot.).

(34) Le pourcentage de l'aide d'une collectivité locale par rapport à son budget est parfois supérieur au pourcentage de l'aide de l'Etat par rapport au budget national. En chiffre absolu cependant, l'aide de l'Etat est infiniment supérieur à la totalité des subventions des collectivités locales.

ment forme qu'après la dernière guerre. Or la plupart des maires, soucieux de plaire à la majorité de leur corps électoral, ont longtemps redouté d'aider sérieusement le théâtre dramatique, celui-ci n'intéressant — du moins dans sa phase initiale — qu'un secteur limité de personnes (35).

Le citoyen est en effet souvent plus sensible aux incidences financières des décisions de son maire qu'aux choix de son gouvernement, car la distance (moins matérielle, que psychologique) qui sépare son portefeuille de la caisse publique est en quelque sorte moins courte au niveau de l'Etat qu'au niveau de la commune. Il voit immédiatement, et, si nous osons dire, « sur le terrain », quelle utilisation est faite de son argent par le Conseil municipal. Quand au contraire l'Etat décide, par exemple, de financer la construction d'un théâtre à Lyon, le lyonnais sait que l'argent est prélevé sur une caisse commune à laquelle ont contribué des habitants de Carcassonne, de Marseille ou de Lille : c'est comme un cadeau que d'autres villes feraient à sa ville. Le propos est peut-être terre à terre, mais la réalité quotidienne des discussions entre habitants d'une ville et surtout entre représentants de l'Etat et des collectivités locales en prouve la véracité.

C'est ainsi que pour beaucoup, la commune doit d'abord assurer le fonctionnement de ses propres services publics; pour « le reste », l'Etat — « être » tout-puissant et dispendieux ! — doit apporter son concours. Le théâtre — activité longtemps considérée comme futile, en tout cas jugée comme réservée à quelques privilégiés — fait partie de ce « reste » !

Réquisitoire contre la démocratie communale ? Certes non, plutôt plaidoyer pour une meilleure information du citoyen que parfois la démagogie électorale et le manque de courage des responsables peuvent entretenir dans l'erreur.

Cela posé, il est vrai que longtemps encore — tant que la réputation de frivolité pèsera sur le théâtre et tant qu'un grand nombre d'individus continueront à être tenus à l'écart de cette activité — les dépenses en ce domaine seront impopulaires : M. J. Ralite, maire-adjoint d'Aubervilliers et promoteur avec Gabriel Garran de l'aménagement d'une salle de théâtre dans cette commune, affirme lui-même que si les habitants avaient été consultés par voie de référendum avant que ne soit décidé cet aménagement, ils auraient sans aucun doute opté pour la construction d'une piscine ou d'un ensemble sportif, mais qu'aujourd'hui l'expérience ayant réussi et le public ayant répondu

(35) Le théâtre dramatique est cependant susceptible de supplanter un jour dans les préoccupations municipales, le théâtre lyrique, qui, selon M. G. Muller adjoint au maire de Strasbourg, « ne répond plus à ce besoin d'une grande masse qui le légitimerait comme un service public indispensable » (IV^es^ Rencontres d'Avignon, Equipement culturel des villes, 30 juillet 1967).

massivement aux appels de Gabriel Garran, la population donnerait une réponse toute différente (36).

Il ne faut pas se dissimuler en effet, sous peine d'être victime du formalisme, qu'il existe dans une démocratie qu'elle soit de forme autoritaire ou libérale, un décalage sur le plan culturel entre les besoins « subjectifs » de l'individu et les besoins « objectifs » de la collectivité, ou si l'on veut, entre *les besoins exprimés* et *les besoins latents.* Des sondages récents auprès des électeurs des villes (36 *bis*) montrent que parmi les préoccupations de l'électeur d'une ville, les problèmes de circulation arrivent en tête alors que les questions culturelles figurent en toute dernière place. Doit-on pour autant bâtir le programme de développement culturel d'une ville à partir d'une simple photographie de ces besoins exprimés ? Ce serait à l'évidence se condamner à la paralysie. Ce serait oublier les conditionnements économiques et sociaux qui déterminent ces besoins ou l'absence de ces besoins, ce serait sanctionner, « faute d'en énoncer et d'en dénoncer la cause, la division de la société entre ceux qui éprouvent des besoins culturels et ceux qui sont privés de cette privation » (37). Le rôle de l'élu consiste précisément à essayer de faire coïncider les besoins objectifs et les besoins subjectifs non pas en se rendant esclave des besoins subjectifs de chacun, mais en faisant prendre conscience, par des explications, de la réalité et de la légitimité de ces besoins objectifs. Il lui faut au préalable — ce qui ne constitue pas une mince tâche — définir le contenu de ces besoins objectifs.

On voit donc que ces « difficultés politiques » peuvent être surmontées si les élus ont suffisamment de persévérance et d'obstination.

Il est cependant une troisième catégorie de raisons que nous qualifierons de « techniques » qui peuvent freiner l'intervention des collectivités locales dans le domaine du théâtre.

γ) *Les raisons « techniques ».*

Le maire d'une commune importante, celle dans laquelle le théâtre doit être encouragé, est en général un homme absorbé par de mul-

(36) Cet exemple est à rapprocher de celui cité par M. Durupty à propos des monuments historiques : en avril 1963, les habitants de Vitteaux (Côte-d'Or) consultés par le Conseil Municipal sur la question de savoir s'il était ou non opportun de détruire des Halles gothiques de leur village pour les remplacer par un parking de voitures, optèrent en majorité pour la démolition, en dépit des avertissements et des mises en garde du ministre des Affaires Culturelles (M. Durupty : « L'Etat et les Beaux-Arts », Thèse, Bordeaux, 1964, p. 11).

(36 *bis*) Cf. les déclarations de M. B. Gilman aux IV^e^ Rencontres d'Avignon sur l'équipement culturel des villes (doc. ronéot.).

(37) Pierre Bourdieu et Alain Darbel, « L'Amour de l'Art » (Edit. de Minuit, 1966, p. 142).

tiples tâches. Exerçant une activité professionnelle, occupant la plupart du temps un siège parlementaire, il voit son temps compté. A moins d'être parfaitement « organisé » et d'avoir un intérêt tout particulier pour les problèmes du théâtre, il n'a ni le loisir, ni le goût de s'occuper des questions culturelles qu'il relègue au rang des affaires mineures. Certes, il a à ses côtés des adjoints dont la mission est précisément de l'épauler dans les divers domaines de l'action municipale. Mais rares sont ceux qui ont la compétence nécessaire pour agir sérieusement et faire prévaloir, contre les pressions des groupes locaux de patronage ou de fêtes de quartier, une politique cohérente et dynamique. Mal informés, ils ignorent souvent tout des exigences modernes de l'art dramatique.

Au contraire, les fonctionnaires d'un ministère chargé des questions culturelles ont comme seul travail l'étude de ces problèmes. Même si leur formation ou leur aspiration personnelle ne les ont pas préparés à assumer cette tâche, ils deviennent tout naturellement au bout de quelques mois des spécialistes de ces questions. Obligés qu'ils sont de suivre de près l'activité théâtrale, de lire les rubriques consacrées dans les journaux aux spectacles, mis en contact à Paris avec des animateurs de théâtre, ils acquièrent progressivement une compétence dont sont souvent démunis les responsables locaux.

Si l'on veut bien juger avec objectivité les fonctionnaires qui se sont succédés dans les divers services de la Direction générale des Arts et des Lettres depuis la guerre, on s'apercevra que la plupart d'entre eux n'ont manqué ni de bonne volonté, ni de capacité. Et si leur action a semblé à de nombreuses reprises défaillante, ce n'est pas par ignorance ou par passivité de leur part, mais par manque de crédits.

Rien ne désignait plus particulièrement M. Biasini qui exerçait des fonctions administratives Outre-Mer, pour animer, de 1961 à 1966, la Direction du théâtre et de l'action culturelle au ministère des Affaires culturelles, si ce n'est ses qualités personnelles d'homme d'action. La compétence lui est cependant venue avec le temps et il a pu s'informer et se mettre au courant des difficultés du théâtre français. Si l'orientation de sa politique peut être sur plusieurs points discutée, ni son savoir, ni sa volonté d'action ne sauraient être contestés.

Un exemple, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, nous convaincra de cette nécessité de l'intervention de l'Etat pour des raisons simplement techniques.

La construction des théâtres a été longtemps laissée à la discrétion des communes. Ces dernières, quand elles avaient le désir de faire édifier un ensemble théâtral (ce qui se produisait rarement) faisaient appel à des architectes locaux nullement informés des nouveautés

introduites en matière d'architecture théâtrale. Conséquence : on reproduisait partout le sacro-saint modèle de la salle dite à l'italienne avec son cadre de scène rigide, ses places compartimentées, ses conditions d'audibilité et de visibilité souvent mauvaises... Mais depuis que l'Etat a décidé de favoriser massivement les constructions de théâtres abrités par des maisons de la culture, il a accompagné son aide financière d'un contrôle technique plus poussé. La consultation de divers scénographes et architectes spécialisés l'ayant convaincu de l'exigence qu'il y avait à rénover les formes architecturales, il a dès lors contraint les communes à faire un effort d'imagination et leur a donné l'ambition de se doter d'équipements modernes, adaptés aux besoins de la vie théâtrale contemporaine.

Certes, cette situation est typiquement française, et il suffit de jeter un regard sur la situation théâtrale allemande pour être assuré que l'action des collectivités locales n'est pas « congénitalement » vouée à la médiocrité. Mais dans notre pays, où la capitale draine vers elles les hommes de valeur, le fonctionnaire d'Etat qui, à Paris, est nécessairement en rapport avec ces hommes, est inévitablement mieux informé des transformations des conceptions artistiques que l'adjoint au maire d'une commune de province.

La commune (et ce que nous avons dit pour celle-ci vaut plus encore pour le département) (38) ne doit cependant pas être considérée comme étant irrémédiablement un mauvais « pourvoyeur de fonds » pour le théâtre. Aucun des obstacles évoqués n'est infranchissable (39). Mais il est clair que l'Etat doit donner aux collectivités locales et la « possibilité d'agir » et la « volonté d'agir » (40) pour qu'elles puissent aider utilement et efficacement le théâtre (41).

(38) Aux « Rencontres d'Avignon » de 1966 qui avaient pour thème « le développement culturel régional », aucun Conseil général ne fut représenté, alors qu'un certain nombre de maires de moyennes ou de grandes villes étaient présents.

(39) M. Ralite, maire-adjoint d'Aubervilliers (commune à citer en exemple pour sa générosité et sa lucidité en matière culturelle) estime que les responsables municipaux ont aujourd'hui une conscience plus vive des problèmes culturels : « On a vu cette conscience apparaître dans les circulaires des candidats aux dernières élections municipales, on l'a vu se manifester aussi au congrès des maires de France... Une enquête récente faite par les maires indique un grand progrès des dépenses culturelles... » (Rencontres d'Avignon, séance du 3 août 1966, note ronéotypée).

Ajoutons que les grandes villes ont davantage tendance que les petites communes à soutenir l'activité théâtrale. Encore cette règle comporte-t-elle des exceptions. Ainsi Marseille qui après avoir laissé mourir le Théâtre quotidien de Michel Fontayne n'a pas eu la générosité d'accepter les propositions d'un animateur de talent comme Alain Rais.

(40) Epressions utilisées par M. Jean Boulouis dans son ouvrage « Essai sur la politique des subventions administratives » (Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences politiques, A. Colin 1951, p. 99).

(41) Il est regrettable à cet égard que le Ministère des Affaires Culturelles n'accepte de « négocier » la construction de nouveaux théâtres ou de maisons

Ce que nous affirmons en 1968 à propos du théâtre s'est appliqué jadis à d'autres activités naissantes : il ne viendrait aujourd'hui à l'idée d'aucun maire de refuser (à supposer que cela fût possible) d'aider l'enseignement. Or, comme le rappelle M. Boulouis, le Gouvernement se heurta en matière d'enseignement à la fin du XIX[e] siècle à une inertie grave et à une mauvaise volonté déterminée des communes qu'il fallut vaincre par la pression et par la subvention (42). Et sans doute le ministère des Affaires culturelles pourra-t-il, dans quelques années, déclarer au sujet du théâtre ce que le ministre de l'Agriculture pouvait dire aux préfets en 1934 au sujet de l'eau potable : « A l'origine, la subvention avait un caractère général d'encouragement... Les progrès réalisés dans l'esprit public en faveur d'une large diffusion de l'eau potable rendent moins nécessaire cette simple action d'encouragement... » (43).

Avant de clore ce passage consacré à l'action des collectivités locales, nous voudrions, en quelques mots, évoquer un cas particulier qui échappe à l'analyse générale que nous venons de faire : celui des théâtres nationaux. Ces théâtres sont — du moins jusqu'à nouvel ordre — situés dans la capitale et financés exclusivement par l'Etat. A de nombreuses reprises, des parlementaires provinciaux ont pu réclamer, sous le Second Empire et sous la III[e] République, un apport financier de la ville de Paris à ces théâtres, prétendant qu'il n'était pas normal que les contribuables provinciaux financent des théâtres profitant exclusivement aux parisiens. « Admirable justice distributive, s'exclamait le célèbre critique Fiorentino, Paris s'amuse et Carcassonne paie ! ». La participation financière de la ville de Paris n'est plus aujourd'hui exigée : ces théâtres, estime-t-on, ont une mission qui dépasse largement le cadre parisien. « Ils grandissent et perpétuent à travers le monde la gloire de la France. Chaque contribuable, chaque citoyen ne peut donc se déclarer qu'honoré de coopérer au renom et au prestige de son pays » (44). Ces affirmations « amphigouriques » — qui sont en partie justifiées — ne doivent pas cependant nous empêcher d'oublier que les parisiens sont les premiers bénéficiaires de ces

de la culture qu'avec les communes. Il contribuerait davantage à la naissance ou à l'affermissement d'une conscience culturelle locale s'il manifestait clairement son intention de « traiter » non plus seulement avec les communes, mais avec les Districts. Outre qu'il serait juste que la construction et le fonctionnement d'un organisme théâtral fût pris en charge par le district dont tous les habitants ont vocation à fréquenter la maison de la culture ou le théâtre, cette mesure inciterait à inclure les questions culturelles dans les préoccupations des Districts urbains.

(42) Jean BOULOUIS, *op. cit.*, p. 99.

(43) Circulaire du ministre de l'Agriculture aux Préfets du 25 octobre 1934, *in* Ministère de l'Agriculture - Instructions relatives aux travaux d'équipement rural, Imp. Nat., pp. 51-52. Cf. Jean BOULOUIS, *op. cit.*

(44) BOSSUET, *op. cit.*, p. 459.

« bontés » de l'Etat. Et si la gloire du pays est le critère décisif, Planchon sert aujourd'hui autant le prestige français que la Comédie Française ou le Théâtre de France et pourtant il obtient des subventions de la ville de Villeurbanne ! (45).

*
**

Un bilan de nos premières investigations permet de dégager les conclusions suivantes :

Le théâtre dramatique est enfermé dans plusieurs cercles vicieux : [1) Coût de production élevé : *a*) → prix des places élevés : d'où → public privilégié. Coût de production élevé : *b*) → prix des places faibles : d'où → public diversifié, mais risque de déficit — 2) crainte de l'échec → spectacles sans audace...]. Pour les briser, un soutien financier extérieur est nécessaire. Ni les organismes privés, ni les personnes publiques autres que l'Etat ne semblant à eux seuls capables de faire l'effort suffisant, on est alors tenté d'admettre sans autre forme de procès qu'étant seul en mesure d'apporter au théâtre un concours durable et important, l'Etat doit réaliser cet apport.

La conclusion serait hâtive et sommaire : elle reposerait exclusivement sur l'idée — il est vrai fort répandue, mais parfois inexacte — selon laquelle l'Etat devrait, chaque fois que dans un quelconque domaine il y a carence, impuissance ou insuffisance de l'initiative privée ou publique, intervenir pour susciter ou soutenir une activité inexistante ou défaillante. Pour qu'il en soit ainsi, encore faut-il en vérité que l'aide de l'Etat ait pour la collectivité publique nationale un sens ou un intérêt précis.

Si l'on se place, en effet, du seul point de vue des entreprises de spectacles, rien (si ce n'est peut-être — mais la reconversion est toujours théoriquement possible — le sort d'un personnel artistique et technique en général important) ne milite en faveur de l'apport par l'Etat de ce soutien extérieur : l'Etat n'a pas pour fonction de donner des « béquilles » à n'importe quelle entreprise en déficit, il peut même, à l'inverse, avoir pour mission de prendre en charge et de contrôler des activités rentables.

(45) La situation des collectivités de l'Etat fédéral est évidemment toute différente. Elles disposent en général de l'autonomie financière dans ce domaine et leurs ressources sont beaucoup plus élevées. Si nous prenons l'exemple de la République Fédérale d'Allemagne, il n'y a pas dans ce pays de ministère fédéral de la culture. Les dépenses pour le théâtre sont entièrement supportées par les länder et les villes qui ont distribué en 1961, 231.741 D. M. de subventions, chiffre incomparablement supérieur à celui des subventions locales françaises. (Voir Notes et études documentaires [La Documentation française] n° 3119, 15 septembre 1964. Le théâtre en République fédérale d'Allemagne par W. Hildenbrand et J. M. Goux.)

L'intervention de l'Etat n'a de signification et n'a de raison d'être que si la collectivité publique y trouve son compte ou plus précisément que si cette intervention est conforme à l'idéologie dominante.

Cette conformité à l'idéologie dominante peut évidemment être, d'une certaine manière, d'ordre économique : ainsi peut-on justifier l'aide de l'Etat aux troupes de province en alléguant que cette intervention est un élément non négligeable d'une politique économique visant à vivifier les différentes régions du pays (46).

Cette justification économique comporte des limites (47). Elle peut expliquer l'action de l'Etat dans un secteur théâtral particulier, elle est incapable de rendre compte de l'ensemble de l'intervention de l'Etat : ainsi est-il difficile de justifier de ce point de vue la gestion par l'Etat de théâtres nationaux.

Dès lors, sommes-nous contraints de rechercher une explication plus globale et de poser le problème des raisons politiques et sociales de cette intervention.

De quel droit l'Etat peut-il intervenir ? Dans quel but « politique » doit-il le faire ? Ces questions donnent une nouvelle dimension à notre problème, en le rendant plus complexe tout à la fois.

B. — LES IMPERATIFS POLITIQUES

Deux hypothèses méritent d'être envisagées : le théâtre peut être conçu par le pouvoir comme activité pourvue d'une efficacité politique. Il peut aussi être analysé comme moyen d'éducation, comme activité de service public.

1° Le théâtre, activité politique.

a) Les implications de cette conception.

Cette hypothèse repose sur la croyance que le théâtre, par son contenu, sa forme ou sa seule présence, est susceptible d'être un ins-

(46) Cf. sur ce point : Jules Milhau : « Equipement culturel et croissance régionale », *in* « L'Economie méridionale », janvier-mars 1966. Jules Milhau, Rapport présenté au nom du Conseil économique et social, « Les relations entre l'équipement culturel et la croissance régionale » (Avis et Rapports du C.E.S., 1966, n° 7, 23 avril 1966).

(47) Elle peut comporter aussi des excès. N'est-il pas exagéré — et peut-être aussi un peu ridicule — d'affirmer que « la suppression brusque des amusements et des spectacles populaires déterminerait sans aucun doute une diminution de rendement de la main-d'œuvre ouvrière, un fléchissement sensible dans la production... Il est fait très certainement de nombreuses heures supplémentaires ou du travail en dehors de l'usine pour payer le prix d'entrée dans les théâtres ou les cinématographes » (J. Lelièvre : « Des impôts sur les spectacles et divertissements », février 1923).

trument de propagande au service de l'idéologie du régime établi ou en lutte contre l'ordre en place.

Admettons provisoirement la validité de cette appréciation.

Dans cette perspective, deux types d'intervention de l'Etat diamétralement opposés peuvent être légitimés, selon que l'on se trouve dans un système totalitaire ou dans un système non totalitaire.

Dans un système totalitaire, l'Etat doit, au nom de cette analyse, s'approprier l'activité théâtrale, en faire un moyen de propagande exaltant ses mérites et ses vertus. Il ne peut tolérer qu'une entreprise, douée d'un pouvoir politique, diffuse une idéologie hostile. Il en résulte une étatisation de tout le secteur théâtral et une utilisation de cet art au profit du régime.

Dans un système non totalitaire, cette croyance peut parfois légitimer l'étatisation de quelques entreprises théâtrales; le plus souvent, elle justifie un simple contrôle, qui s'exerce volontiers par la voie de la censure, laquelle interdit tout spectacle mettant en cause l'ordre public, « matériel » ou « moral ».

La première technique a été pratiquée par le régime stalinien, la seconde par la plupart des régimes politiques français jusqu'en 1906. La première impose directement un art officiel et institue la politisation du théâtre, la seconde interdit seulement un art de « contestation » et introduit la dépolitisation du théâtre, sauf s'il soutient le régime.

Nous croyons pouvoir affirmer que cette théorie, selon laquelle le théâtre peut être une activité politique dangereuse pour un régime politique ou bien nécessaire à sa défense, n'a plus guère de sens aujourd'hui dans les pays développés. Pourquoi « aujourd'hui » ? Pourquoi « dans les pays développés ? ».

b) La relativité de cette conception.

1) *Pourquoi « aujourd'hui » ?* Nous n'entendons pas nier que le théâtre ait pu avoir une signification et une efficacité politiques dans le passé. Nous ne prétendons pas non plus que le théâtre politique a aujourd'hui disparu : il est même plus florissant que jamais dans certains pays. Nous voulons simplement démontrer que le théâtre a perdu en grande partie son rôle de force politique puissante. Il y a à cela de multiples raisons. Nous n'en retiendrons que deux : l'une qui tient à l'apparition de nouveaux moyens de diffusion politique et culturelle; l'autre qui touche à l'évolution du répertoire dit politique.

α) *L'apparition de nouveaux moyens de diffusion politique et culturelle.*

Lorsque certains comédiens français jouent en 1792 « l'Ami des Lois » de Laya (pièce qui met directement en cause Robespierre,

Marat et la Révolution), ils provoquent de vives manifestations et de puissants mouvements d'opinion et s'en voient interdire les représentations par la commune.

Lorsque le T.N.P. représente en 1965 Maître Puntila et son valet Matti de Brecht (pièce qui fait le procès de l'ordre bourgeois), il ne suscite pas de réactions de la part du Gouvernement, ni n'entraîne de violentes protestations de la part des partis de droite. Pourquoi des réactions violentes en 1792 ? Pourquoi la passivité en 1965 ?

C'est qu'en 1792, le théâtre peut rivaliser avec d'autres moyens de propagande comme la presse (48) ou les groupes politiques; il est un « pouvoir » politique (49), alors qu'en 1965 le gouvernement dispose d'instruments de propagande puissants (notamment la télévision) à côté desquels le théâtre qui touche un public limité constitue une force d'opposition dérisoire.

Aujourd'hui, le théâtre n'intéresse que quelques centaines de milliers de spectateurs; le cinéma et la télévision en atteignent plusieurs millions. Quel piètre danger représente le théâtre pour l'Etat qui peut manier ou contrôler des moyens de communication considérables, capables d'anéantir en quelques instants l'effet produit par un spectacle de théâtre (50). En 1966, ce ne sont pas les « Paravents » de

(48) En 1795, le théâtre est, aux yeux du législateur, une « force politique » infiniment plus puissante que la presse. Alors que celle-ci bénéficie d'une grande liberté, celui-là est soumis à un contrôle très sévère. L'arrêté du 25 Pluviôse an IV l'explique en ces termes :

« Quelques auteurs d'ouvrages dramatiques, ainsi que quelques directeurs ou artistes des théâtres, particulièrement dans les grandes communes de la République, cherchent à se soustraire à l'action salutaire de [la] direction et de [la] surveillance [des pouvoirs constitués] en affectant, par un dangereux abus de principes, de confondre la liberté de la presse, si religieusement et si justement consacrée par la Constitution, avec le droit essentiellement subordonné à l'autorité civile de disposer d'un établissement public, pour y influencer, par le prestige de la déclamation et des arts, une masse de citoyens, et y répandre avec sécurité le poison des maximes les plus anti-républicaines... Il est nécessaire de rappeler aux citoyens les lois qui placent tous les établissements de ce genre sous la surveillance expresse et directe des pouvoirs constitués. » Dans le même texte, il est ordonné aux conseils généraux des communes de « diriger les spectacles » et de « faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public et à développer l'énergie républicaine ».

(49) Sorin, *op. cit.*, p. 61.

Boieldieu va jusqu'à affirmer dans un ouvrage à la gloire de l'ordre établi (De l'influence de la Chaire, du Théâtre et du Barreau dans la Société civile, Paris 1804) que pendant « les événements qui ont précédé ou suivi le cours de la Révolution », le théâtre a « beaucoup contribué au bouleversement de l'Etat, et nuit singulièrement à sa prospérité, en affaiblissant les grandes idées religieuses dans l'esprit des peuples, en corrompant les mœurs... en changeant même le caractère national sous le rapport du sentiment et de l'urbanité ».

(50) La supériorité des mass media sur les moyens d'expression et de diffusion traditionnels se retrouve aussi sur le plan financier : en 1966, les sommes consacrées à la réparation des postes de télévision aux Etats-Unis ont dépassé le prix de toutes les dépenses culturelles du pays.

Genêt que l'on interdit, mais le film « La Religieuse » (51) ! En Union Soviétique, ce n'est plus le théâtre que l'on politise, mais la télévision. « Ainsi, estime en 1966 Piscator, "fondateur" du théâtre politique dans l'Allemagne d'avant guerre, le théâtre ne joue plus aujourd'hui qu'un rôle très lamentable, presque risible, comparé à l'importance de la presse, du film, de la radio et de la télévision. » Il régime politique ou bien nécessaire à sa défense, n'a plus guère de sens va même jusqu'à affirmer : « Le théâtre n'est plus formateur ni de la société, ni de l'opinion publique » (52).

Concurrencé par d'autres techniques d'expression ou d'information, le théâtre constitue aujourd'hui un auxiliaire mineur de l'Etat totalitaire et un faible organe d'opposition dans l'Etat non totalitaire. Il n'est plus le porte-parole du régime dans les pays socialistes européens; il n'est plus soumis à la censure dans la plupart des pays capitalistes.

β) *La transformation du répertoire politique.*

Ce phénomène est surtout manifeste dans les pays capitalistes. Nous n'avons pas le loisir ici de faire une analyse approfondie de la dramaturgie contemporaine; un survol de l'évolution du répertoire depuis 1918 nous permet cependant de conclure à une double modification du théâtre politique : modification de ses techniques d'expression et de communication avec le public d'une part; modification de ses thèmes et de son contenu d'autre part.

Avant la dernière guerre, le théâtre politique était essentiellement un théâtre de propagande cherchant à obtenir, par une dramatisation des événements de la vie quotidienne, l'adhésion affective du spectateur (ainsi certaines réalisations de Piscator, « les journaux vivants » aux Etats-Unis, le théâtre d'agit-prop...). Les représentations avaient plus souvent allure de meetings politiques que de manifestations théâtrales. Si cette tendance n'affectait pas tous les metteurs en scène et tous les auteurs, en règle générale cependant les régisseurs utilisaient comme *procédé* la mise en condition du spectateur et adoptaient comme *thèmes* les événements de l'époque. Par leur forme, comme par leur contenu, les spectacles avaient donc une extraordi-

(51) Une preuve supplémentaire de l'innocuité du théâtre pour l'Etat se trouve dans la disparition de la censure théâtrale en France en 1906, alors que la censure cinématographique survit encore aujourd'hui.

(52) Numéro spécial de la Revue Partisans consacré à « Théâtres et politiques » (n° 36, p. 67).

M. Lampué notait déjà en 1942 que l'importance du théâtre, comme moyen d'agir sur l'opinion « est relativement très réduite, le développement de la presse imprimée et de la radiodiffusion qui atteignent chez eux tous les particuliers, l'ayant fait passer au second plan » (Répétitions écrites de droit public, 1942-43, p. 52).

naire force de persuasion qui les rendait dangereux pour la classe politique et sociale au pouvoir.

Aujourd'hui, à quelques exceptions près, le théâtre politique utilise pour se faire entendre des voies plus subtiles : le spectateur n'est plus soumis passivement à la magie de la représentation; il est fait au contraire appel à son esprit critique. On ne lui commande plus de penser et d'agir conformément aux diktats du metteur en scène, on lui présente seulement les données d'un problème : à lui de fournir sa propre réponse. Dans le même temps, « la quotidienneté » n'est plus l'aliment thématique de la pièce : le tract, le pamphlet ont fait place à l'étude sociologique et critique de l'histoire.

Brecht, de ce point de vue, illustre bien cette tendance du théâtre politique moderne. Même si nombre de ses pièces ont été écrites avant la guerre, son influence véritable date de l'après-guerre. Loin de nous l'idée de contester la valeur de l'apport de Brecht au théâtre d'aujourd'hui. Il est à tous les égards décisif. Mais refusant d'imposer au spectateur une solution toute faite (« Trouvez l'issue » dit le chœur dans « Mère courage ») et proposant une vision de l'histoire au lieu de mettre en évidence les contradictions des événements quotidiens, Brecht et *surtout* ses successeurs (que ce soit Peter Weiss, Max Frisch ou Peter Hachs) ne représentent aucun danger immédiat pour les régimes établis. Dès lors, le théâtre peut être « récupéré » et accepté par les hommes de l'ordre établi. Un exemple cité par M. Emile Copfermann, nous en convaincra (53) : « L'opéra de Quat-Sous » montre que « l'organisation du commerce de la pègre présente plus que des analogies avec l'institution bancaire ». Son contenu n'a pourtant pas empêché la fondation Caltex d'en financer en Belgique la représentation en 1964 (54) !

Le théâtre politique a perdu une grande partie de son pouvoir corrosif, parce qu'il n'aborde plus de front les problèmes d'actualité : ainsi la représentation de *Mère Courage*, pièce dénonciatrice de la guerre qui, pour reprendre les propos de Roland Barthes (55) « amène le spectateur à une conscience plus grande de l'histoire, sans que cette modification provienne d'une persuasion rhétorique ou d'une intimidation prédicante », aurait probablement aux Etats-Unis une portée politique beaucoup moins grande qu'une pièce portant directement sur la guerre du Vietnam (56).

(53) « Le Théâtre Populaire, pourquoi ? », p. 95.

(54) La même fondation a aidé à monter en 1961 « Frank V », de DURRENMATT, « opéra d'une banque privée » !

(55) *L'Observateur*, 8 juillet 1954.

(56) L'affaire du Vietnam a, il est vrai, fait son entrée dans le théâtre américain depuis quelques mois avec notamment « Viet Rock » et « Fire ». Ces spectacles cependant touchent un public limité.

Et lorsque le théâtre politique traite de problèmes et de situations contemporaines, c'est le plus souvent pour entretenir chez le spectateur une sorte de bonne conscience de droite ou le plus souvent de gauche. Ainsi voit-on parfois des spectacles qui dénoncent sur le mode de la protestation véhémente ou appitoyée telle ou telle guerre d'intervention actuelle, mais sans jamais essayer de mettre à jour ses causes et les responsabilités directes ou indirectes du spectateur-citoyen dans son déclenchement ou dans sa poursuite. Ce théâtre contemporain, au lieu d'inquiéter les esprits, de bouleverser les consciences, cherche, sauf exception, à rassurer, à réconforter, à tranquilliser.

Pourquoi dans ces conditions, le pouvoir empêcherait-il la représentation de spectacles sans efficacité politique ou de pièces dont les appels à la réflexion et à la discussion politique sont rapidement étouffés par les images fascinantes et aveuglantes de la télévision ?

Ces remarques pour acquérir leur pleine signification doivent cependant être replacées dans leur contexte économique.

2) *Pourquoi dans les pays développés ?* Le degré d'efficacité du théâtre politique est de ce point de vue commandé par deux facteurs : la répartition des classes sociales, la stabilisation des conflits politiques.

α) *La répartition des classes sociales.*

Dans un pays en voie de développement, l'opposition entre les classes sociales est rendue évidente par la répartition fortement inégalitaire du revenu national entre une minorité d'individus très riches et une majorité de personnes très pauvres.

La seule mise en cause au théâtre du système social a, en Amérique latine par exemple, une signification claire et un sens provocateur, même si elle ne comporte pas de « citations » ou d' « illustrations » empruntées aux événements quotidiens. Il en résulte que dans ces pays la censure est très sévère et que paradoxalement le théâtre politique a des difficultés à s'exprimer librement alors que le « terrain économico-social » en favorise l'éclosion (57).

Au contraire, les frontières entre classes sociales dans les pays développés sont plus floues. L'essor de la classe moyenne (en général

(57) Ainsi, par exemple, le 25 octobre 1966, les hommes de théâtre brésilien ont-ils saisi l'O.N.U. et l'Unesco de leur « situation angoissante », en leur adressant le télégramme suivant : « La corporation théâtrale du Brésil vient dénoncer la violation de la Charte de l'O.N.U. qui affirme la liberté de pensée et de création artistique, par les procédés arbitraires des organismes de la Censure et par la contrainte par le pouvoir contre la présentation de spectacles d'auteurs internationaux comme Maxime Gorki, Brecht, Sartre, Feydeau même, et d'écrivains, poètes et compositeurs brésiliens. Elle demande à la Commission de Défense des Droits de l'Homme de se prononcer sur cette attitude du Gouvernement brésilien. »

absente dans les pays en voie de développement) rend plus difficile l'analyse de la structure sociale. Il ne suffit plus de dire que des bourgeois sont les détenteurs des moyens de production et que les prolétaires sont les « autres » pour rendre compte de l'organisation sociale d'un pays développé : où doit-on par exemple classer ceux que M. J.F. Revel appellent les « assez riches » (professions libérales, commerçants, cadres, représentants de commerce...) qui « se trouvent partout et répandent le mythe de la prospérité générale » (58). Qui sont les exploités, où sont les exploiteurs ? En posant ces questions, nous n'entendons nullement faire une profession de foi néo-capitaliste ou néo-socialiste ni prendre parti en faveur des théoriciens d'un prétendu progressif compromis social et économique. Nous tentons seulement de montrer l'inadaptation d'un théâtre, marqué par un marxisme dogmatique, aux conditions de vie des pays développés et d'expliquer « l'impossibilité » dans laquelle se trouve l'Etat, représentant non plus d'une mais de plusieurs classes dominantes, d'interdire des spectacles qui, imprégnés d'une philosophie jamais réajustée aux transformations de la structure sociale, ne menacent nullement l'ordre établi. Mieux vaut pour l'Etat laisser l'impression qu'il est beau joueur puisque ses adversaires sont si mal armés et ne savent même pas viser les véritables cibles.

β) *La stabilisation des conflits politiques.*

Dans la plupart des pays développés, l'ordre semble régner. On ne descend pas dans la rue, on remet rarement en question les systèmes constitutionnels; une fois la période électorale terminée, on poursuit douillettement ou durement sa vie quotidienne, mais sans jamais affronter violemment les puissances du moment. Un vaste consensus paraît avoir apaisé les luttes. Le théâtre est impuissant à lui seul à les réveiller, à faire affleurer à la surface (à moins qu'il ne se réforme) les oppositions souterraines qui agitent tranquillement les sociétés contemporaines.

Quand, en 1933, *Coriolan*, de Shakespeare, jugé à tort à l'époque comme une pièce fasciste, est donné à la Comédie-Française, d'impressionnantes manifestations se produisent sur la place du Théâtre Français et entraînent la révocation par le ministre, de l'administrateur. Mais quand l'attitude du pape Pie XII pendant la dernière guerre est mise en cause en 1964 par le « Vicaire », seuls quelques groupements d'extrêmistes de droite tentent d'en empêcher les représentations. Le fascisme menaçait le pays en 1933; l'antisémitisme ou l'anti-

(58) J.-F. Revel : « La fin de l'opposition ».

cléricalisme, même s'ils sont toujours plus ou moins latents, ne constituent plus en 1966 un problème majeur (59).

*
**

Au total, l'Etat n'a plus de raison d'intervenir, ni comme propagateur d'un théâtre louant ses vertus, ni comme censeur de spectacles subversifs (60).

Nouveau constat d'échec : nous n'avons pas encore réussi à trouver de justifications à l'immixtion de l'Etat dans les affaires théâtrales (tout au moins dans les pays développés !)

Trouverons-nous une réponse à notre interrogation en envisageant le théâtre comme activité *d'intérêt général ?*

2° Le théâtre, activité d'intérêt général : le théâtre, service public.

Le théâtre, activité d'intérêt général ? Cette opinion n'a pas toujours été professée : « funestes amusements » pour Tertullien (61), « pestes des villes » pour Saint Jean Chrysostome (62), il fut considéré par J.-J. Rousseau comme un art parfois dangereux pour la cité (63). Un livre ne suffirait pas pour analyser les œuvres, les écrits ou les libelles de tous ceux qui, âprement, ont lutté contre le théâtre depuis les Pères de l'Eglise jusqu'à nos jours en passant par Bossuet (64).

Ils sont aussi nombreux, à l'inverse, les hommes qui ont magnifié son utilité sociale :

(59) Il faut des circonstances exceptionnelles pour que [le théâtre politique] soit efficace, dit fort justement Mme Simone de Beauvoir. Quand Sartre était prisonnier, il a écrit pour la Nuit de Noël une pièce sur la Nativité qui était en fait une pièce sur l'occupation allemande : Bariona. Jouée par des prisonniers devant des prisonniers, c'était un événement qui les faisait communier entre eux, qui les aidait à espérer. Plus tard « Les Mouches » ont joué un rôle analogue dans Paris occupé : c'était un défi aux Allemands et une promesse » (Tréteaux 67, n° 3, juillet 1967, p. 15).

(60) La remarque de Sorin (« Du rôle de l'Etat en matière scénique », Paris 1902, p. 5) selon laquelle « le théâtre n'a pas cessé d'avoir sur l'opinion publique la même puissante et redoutable influence » a perdu tout son sens aujourd'hui.

(61) Apologétique, chapitre 15.

(62) Contre les Spectacles, trad. 1786, cité par Odette Aslan, *in* « L'Art du théâtre » (Seghers 1963), p. 43.

(63) Lettre à d'Alembert sur les spectacles.

(64) Sans oublier les incapacités dont l'acteur a pu être frappé dans le droit romain et surtout dans le droit canonique (cf. Paul Olagnier : « Les incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique », Thèse Paris 1899) ou les persécutions qui furent les siennes jusqu'au XVIII[e] siècle. Sans oublier non plus que les attaques contre le théâtre n'avaient pas encore cessé au XIX[e] siècle (cf. en particulier le terrible mot de M. Becquerel, directeur de la prison de la Force : « A-t-on joué un mauvais drame nouveau, je m'en aperçois bien vite au nombre des jeunes détenus qui m'arrivent »).

— les uns y ont vu un instrument de cohésion nationale ou humaine : « Les hommes sentent-ils jamais mieux leur fraternité que lorsque, suspendus aux lèvres d'un seul homme, ils sont enlevés, emportés par un sentiment commun ? » affirmait Goethe (65). C'est dans un esprit analogue que Lorca estimait que le théâtre « est un des instruments les plus expressifs, les plus utiles à l'édification d'un pays... » (66) et concluait « qu'un peuple qui n'aide pas, qui ne favorise pas son théâtre est moribond, s'il n'est pas déjà mort » (67) ;

— d'autres ont vu dans le théâtre un instrument d'éducation : Schiller professait cette opinion « Le Théâtre est, plus que toute autre institution publique, une école de sagesse pratique, un guide pour la vie civile, une clef infaillible pour les plus secrètes avenues de l'âme humaine » (68). Mais chez la plupart de ceux qui ont envisagé le théâtre sous l'angle éducatif, les visées politiques n'étaient pas absentes. Nous sommes ici aux frontières du théâtre considéré comme activité d'intérêt général et du théâtre considéré comme activité politique. Nous mettons là le doigt sur l'artifice qu'il y a parfois à des dissocier.

Rien d'étonnant par conséquent à ce que les vertus éducatives du théâtre aient été mises en valeur par des hommes d'Etat. Napoléon ne prétendait-il pas : « la haute tragédie est l'école des grands hommes, elle doit être celle des rois et des peuples... C'est le devoir des souverains de l'encourager et de la répandre » (69). De même Catherine de Russie considérait le théâtre comme « l'école de la nation », ajoutant aussitôt : « (cette école) doit être absolument sous ma surveillance, je suis le premier maître de cette école, car mon premier devoir devant Dieu est de répondre des mœurs de mon peuple » (70). Voltaire, le philosophe conseiller des souverains, faisait du théâtre « une école toujours subsistante de poésie et de vertu ». Certains des législateurs révolutionnaires voulaient que le théâtre servît leurs desseins : « Quand nous nous occuperons de l'instruction publique, dont le théâtre doit faire partie, alors on verra, affirmait Mirabeau, que les pièces de théâtre peuvent être transformées en une morale active et rigoureuse » (71). Chapelier était du même avis : « ...Il faut que les spectacles épurent les

(65) « La vocation théâtrale de Wilhelm Meister », 1re version (1777-1785), trad. Florence Halery, Ed. Grasset, 1924.

(66) El Sol, 1943 (cité par O. Aslan).

(67) Causerie sur le théâtre, lue au Teatro Espagnol à Madrid, le 31-1-1935 et reproduite dans El Sol (trad. André Balamich, Gallimard, 1960), cité par O. Aslan.

(68) Le Théâtre considéré comme une institution morale, trad. A. Régnier, 1861.

(69) *In* O. Aslan, *op. cit.*, p. 135.

(70) A. Voltaire, *in* O. Aslan, *op. cit.*, p. 134.

(71) Discours prononcé par Mirabeau à l'Assemblée Nationale, séance du 13 janvier 1791.

mœurs, donnent des leçons de civisme, qu'ils soient une école de patriotisme, de vertu et de tous les sentiments affectueux qui font la liaison et le charme des familles » (72). Plus proche de nous, Maxime Gorki, lui aussi soutien d'un pouvoir, fixait au théâtre « une tâche hautement pédagogique », mais en lui confiant la mission « d'être le promoteur sincère, persévérant, infatigable de la culture dans les masses, (de) susciter des émotions révolutionnaires de classe » (73).

Les régimes parlementaires modernes ne sont pas restés insensibles non plus à ce caractère éducateur du théâtre. Ainsi M. Turquet, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, pouvait-il affirmer dans une circulaire adressée aux inspecteurs des théâtres en 1879 : « L'art que nous voulons, c'est celui qui élève, non celui qui dégrade. L'œuvre que nous aimons, c'est celle qui assainit, non celle qui corrompt. Il faut que l'influence du théâtre nous vienne en aide et seconde les efforts que nous faisons pour instruire le public, puis le fortifier, pour le faire de plus en plus digne d'exercer le pouvoir que met en ses mains la République, afin de donner à la France la grandeur morale qui convient à une démocratie. »

Ces quelques citations n'ont d'autre but que de situer brièvement le problème; elles ne sauraient le résoudre.

En quels termes doit-il être posé dans la période contemporaine ? Quitte à anticiper un peu sur les développements ultérieurs, nous estimons préférable d'envisager le problème sous l'angle de certaines attitudes possibles de l'Etat face au théâtre plutôt que de l'aborder dans une perspective trop générale, partant très superficielle. Les justifications de l'intervention de l'Etat ne sont, en effet, pas toujours les mêmes selon que l'Etat se veut entrepreneur, gérant lui-même des institutions théâtrales ou qu'il se contente d'être un stimulateur.

a) L'Etat entrepreneur.

1) *La critique de la prise en charge directe par l'Etat d'activités théâtrales.*

S'il semble évident, aujourd'hui, que l'Etat gère lui-même un certain nombre de théâtres, il n'en a pas toujours été ainsi dans le passé. Deux types d'arguments ont été avancés pour contester la légitimité de la prise en charge directe par l'Etat d'entreprises théâtrales ou tout au moins pour dénier la qualité de service public à ces entreprises. Le premier mettait en avance le caractère commercial de l'activité théâtrale, le second le contenu de la mission de l'Etat.

(72) Rapport de Chapelier sur les spectacles, 1791.

(73) Lettres sur la technique et les thèmes du drame, trad. Antoine Vitez (lettre à A. N. Tikhonov du 20 janvier 1932).

α) *Le caractère commercial de l'activité théâtrale.*

Un exemple de la première attitude peut être trouvé dans le décret du 22 mars 1866, rendant l'Opéra à l'entreprise privée. L'exposé des motifs aurait pu être appliqué *mutatis mutandis* à un théâtre dramatique : « Considérant qu'à la gestion d'un théâtre, même de l'ordre le plus élevé, se rattachent un très grand nombre de questions présentant un caractère industriel et commercial. »

La nature commerciale ou industrielle d'une entreprise ne s'oppose plus aujourd'hui à son appropriation par l'Etat, si l'intérêt général l'exige.

β) *Le contenu de la mission de l'Etat.*

C'est sur ce terrain que la jurisprudence s'est en général placée pour s'opposer pendant longtemps à la reconnaissance de la qualité de service public à des théâtres contrôlés, financés ou soutenus par l'Etat. Au nom d'une conception dite objective, et pour tout dire métaphysique de la notion de service public, le théâtre a été jugé indigne « à raison de son objet » et du rôle assigné à « la force gouvernante », d'être érigé en service public. Le débat le plus significatif à cet égard est celui auquel a donné lieu l'affaire « Astruc et Société du Théâtre des Champs-Elysées » en 1916 (74). Sans doute concerne-t-elle non l'Etat, mais la ville de Paris, mais les discussions et les prises de position qu'elle a suscitées touchent directement à notre sujet par l'ampleur et la dimension qu'elles ont prises. La principale question soulevée était la suivante : le Conseil de préfecture est-il compétent pour connaître d'une demande tendant à faire condamner la ville de Paris à verser une indemnité à un entrepreneur à raison de l'inexécution d'une promesse de concession par la ville d'un emplacement aux Champs-Elysées pour la construction d'un palais philharmonique qui, en fin de concession, devait rester la propriété de la ville ? Le contrat portait sur l'attribution de jouissance à un particulier d'un terrain dépendant du domaine de la ville de Paris, afin d'y construire un grand immeuble destiné à des spectacles. Considérant que la notion de travail public se rattache essentiellement à celle de service public, le juge s'était posé la question de savoir « si le palais dont il s'agit [était] destiné... à assurer un service public [ou] à pourvoir à un objet d'utilité publique ». Il y répondit par la négative et en conclut qu'il n'y

(74) C.E., 7 avril 1916, S. 1916.3.49 avec les conclusions du commissaire du Gouvernement Corneille et la note du Doyen Hauriou.

(75) Cf. H. Welter : « Le contrôle juridictionnel de la moralité administrative » (Sirey 1929), p. 264.

avait pas concession de travaux publics, et qu'en conséquence la juridiction administrative était incompétente.

Plus intéressants que l'arrêt lui-même, les commentaires du Doyen Hauriou nous fournissent des indications très précieuses sur les véritables intentions du juge dont il approuve la décision (75) : « La juridiction administrative condamne la conception qui consisterait à ériger en service public, comme à la période de la décadence romaine, les jeux du cirque... ». En effet, poursuit le Doyen Hauriou, « la définition du service public par l'intention subjective de l'administration qui organise l'entreprise serait éminemment dangereuse, s'il devait en résulter que l'administration pourrait ériger en service public toutes sortes d'entreprises ». Maurice Hauriou rappelle alors sa définition du service public : « j'ai dit : c'est un service technique rendu au public par une organisation publique, d'une façon régulière et continue, pour la satisfaction d'un besoin public. Je demande à compléter cette définition en ajoutant : pourvu que la satisfaction du besoin public n'ait rien de contraire aux bonnes mœurs... Ainsi la question de l'exploitation théâtrale et du service public se retrouve replacée sur son véritable terrain, qui est, non pas celui de l'intention subjective de l'administration, mais celui des exigences objectives du service public ». Comment déterminer si une activité répond à ces « exigences objectives ? » Eh bien, en la passant « au crible de la distinction du bien et du mal ». Le Doyen Hauriou soumet alors le théâtre à cette épreuve de moralité. Bien qu'il se défende d'avoir « l'intention de reprendre à (son) compte les anathèmes de Bossuet (ou) les paradoxes de Rousseau », il affirme qu'il ne convient pas « d'ériger en service public les entreprises de spectacles et de théâtre qui ne présentent aucune nécessité, même financière, dont l'inconvénient majeur est d'exalter l'imagination, d'habituer les esprits à une vie factice et fictive, au grand détriment de la vie sérieuse, et d'exciter les passions de l'amour, lesquelles sont aussi dangereuses que celles du jeu et de l'intempérance... ».

A cette théorie objective du service public, Jèze refuse de s'associer et, partisan d'une conception plus subjective, répond : « Le Parlement a compétence pour ériger en service public la satisfaction d'un besoin d'intérêt général quelconque; par exemple, s'il lui plaisait de faire un service public des jeux, des courses, de la loterie, de la prostitution, l'immoralité des jeux, des courses, de la loterie, de la prostitution ne serait qu'une objection politique, mais non un obstacle juridique » (76).

(76) « Les principes généraux du droit administratif », 3e éd., t. II, p. 84.
Cf. les développements sur la qualité de service public des Théâtres Nationaux, pp. 119 et suiv.

2) *La légitimation de la prise en charge directe par l'Etat d'activités théâtrales.*

Qui d'Hauriou ou de Jèze peut emporter notre conviction ? A la vérité ni l'un, ni l'autre dans l'état actuel de nos développements.

Nous n'avons pas, en effet, pour le moment, à nous demander si les entreprises théâtrales d'Etat sont condamnables par la morale ou si elles sont conformes au droit. A partir d'une constatation — l'Etat gère des théâtres — (et sans doute devons-nous convenir que la situation était fort différente en 1916) nous devons simplement rechercher les motifs qui légitiment l'existence de ces organismes et, en ce sens invoquer, non notre morale personnelle ou la raison d'Etat, mais les faits et les exigences nationales.

Deux facteurs commandent la « nationalisation » de certaines institutions théâtrales : l'un « culturel »; l'autre « national ». Nous les examinerons brièvement, en demandant au lecteur de bien vouloir se reporter aux commentaires plus détaillés de la première partie de cet ouvrage.

α) *Le facteur « culturel ».*

Schématiquement, les théâtres d'Etat peuvent exercer une triple fonction culturelle : conserver les œuvres du passé et constituer ainsi *les musées de l'art dramatique;* consacrer les œuvres expérimentées sur d'autres scènes et s'ériger de cette manière en *hautes juridictions de l'art dramatique;* expérimenter de nouvelles formes scéniques, et se faire de la sorte *les éclaireurs de l'art dramatique.*

— *Les entreprises théâtrales d'Etat, musées de l'art dramatique.*

Paul Boncour insiste sur le rôle que doivent jouer les théâtres d'Etat pour la survivance de l'ancien répertoire (76 *bis*) : « Quelles sont les œuvres qui risqueraient de ne pas être représentées, si les théâtres subventionnés n'existaient pas ?... Ce sont... tous les chefs-d'œuvre... de notre littérature dramatique, tout ce que nos ancêtres nous ont légué... tous ces ouvrages d'une haute valeur, qui n'ont, suivant l'expression d'un critique, d'autre tuteur que l'Etat et sur lesquels l'Etat doit veiller pour qu'ils ne restent pas ensevelis au fond des bibliothèques où des professionnels et les lettrés iraient seuls en jouir. » Il faut en effet des moyens financiers considérables pour « élever un asile au passé » (77). Aucune entreprise privée n'aurait la possibilité matérielle de se consacrer *exclusivement* au répertoire ancien, dont la survie conditionne cependant l'éclosion de la vie culturelle contemporaine. Cette convic-

(76 *bis*) « Art et démocratie » (Ollendorf 1912), pp. 124 et suivantes.

(77) Expression utilisée par le critique J.J. Weiss au sujet de la Comédie-Française (cité par L. Marcerou, la Comédie-Française, Paris 1925, p. 12).

tion, Paul Boncour l'exprime avec force : « Des œuvres consacrées par l'admiration des siècles ou par l'estime des contemporains et qui, peut-être, n'auraient pas le succès d'argent nécessaire à des théâtres livrés à toutes les rigueurs de la concurrence commerciale et que la nécessité de vivre sans aucun subside force à tenir compte des goûts du public plus qu'à le diriger, voilà ce qui doit être représenté, sur nos scènes subventionnées ». Et de citer le propos de Waldeck-Rousseau qui souhaitait que la Comédie-Française fût « comme un autre Louvre où se conservent les chefs-d'œuvre du passé » (78).

La forme de cette conservation, telle qu'elle est pratiquée actuellement en France, mériterait d'être discutée. Bornons-nous pour l'instant à en constater la nécessité.

— *Les entreprises théâtrales d'Etat, hautes juridictions de l'art dramatique.*

A cette tâche de conservation, s'ajoute en général une mission de consécration des ouvrages et des auteurs ayant fait leurs preuves sur des scènes privées : les théâtres d'Etat s'érigent en quelque sorte en hautes juridictions de l'art dramatique chargées de désigner aux contemporains et à la postérité les dramaturges qui le méritent. Cette fonction est en vérité liée à la première (79) : Il s'agit en effet de proposer une anti-chambre à ceux qui auront normalement accès au « musée » et sont en principe promis à la « survie ». Elle s'impose cependant avec moins d'évidence : Un auteur réputé n'a nul besoin en principe du théâtre d'état et peut être aisément représenté dans un théâtre privé auquel il fait courir de faibles risques d'échec.

(78) Paul Boncour conclut ainsi son raisonnement : « Si on n'accepte pas ce principe, la subvention est injustifiable. Nous n'aurions pas le droit de demander de l'argent aux contribuables pour faire vivre tel auteur ou tel théâtre, et créer par là-même une concurrence déloyale à ceux qui ne bénéficient d'aucune subvention ; nous avons le devoir d'en donner pour conserver et augmenter, si possible, le patrimoine national de notre art lyrique et dramatique. Nous n'aurions pas le droit de faire participer tous les Français à subventionner des théâtres dont une infime partie de la population est seule appelée à profiter ; nous avons celui de demander à tous d'assurer la représentation, c'est-à-dire la vie, d'œuvres dont la beauté est sous la sauvegarde de tous. »

(79) Sainte Beuve le montre à propos de la Comédie-Française dont il dit qu'elle est « un monument vivant où la tradition se concilie avec la nouveauté... et un orgue permanent et pur de tradition » (Causeries du lundi, 15-10-1849 - De la question du Théâtre et du Théâtre Français en particulier). Paul-Boncour favorable au théâtre de conservation estime cependant que lorsqu'« une œuvre a été consacrée par l'approbation du public ou par l'estime des lettrés » et « qu'elle est digne de prendre rang au répertoire de la Comédie-Française », « il faut l'y mettre » (*op. cit.*, p. 133).

— *Les entreprises théâtrales d'Etat, éclaireurs de l'art dramatique.*

Autre fonction possible des « théâtres d'Etat » : *être un instrument d'expérimentation,* qui servira de guide aux théâtres privés.

Le secteur privé, préoccupé de rentabilité, craint les nouvelles tentatives et préfère souvent faire jouer les auteurs à succès qui lui garantissent des recettes substantielles. Le secteur public, à l'abri des graves difficultés financières, peut plus facilement se placer à l'avant-garde du mouvement théâtral, « explorer » de nouvelles formes ou découvrir de nouveaux auteurs (80). Les vingt dernières années nous fournissent maints exemples de ce rôle « excitateur » des théâtres d'Etat : l'expérience du T.N.P. à elle seule qui a inspiré de nombreux théâtres, nous en donne un témoignage éclatant.

Mais là encore, nous nous refusons *pour l'instant* à porter un jugement de valeur sur la manière dont certains théâtres nationaux ont conçu leur mission de défricheur de la dramaturgie moderne. Observons seulement que la prise en charge par les pouvoirs publics trouve ici une autre justification.

β) *Le facteur « national ».*

Cette « légitimation culturelle » est cependant le plus souvent un alibi qui sert à auréoler la véritable exigence qui s'incarne dans ce que nous pourrions appeler le « nationalisme culturel ». Dans le monde moderne, plus encore que dans le passé, le prestige d'un pays se mesure autant à ses richesses intellectuelles qu'à sa force militaire.

Et pourtant Napoléon déjà voulait faire de ses théâtres « un instrument de la gloire nationale ». Victor Hugo le souhaitait de même : « A côté du théâtre libre, vous aurez de grands théâtres nationaux, et vous, Etat, qui ne voulez pas gagner d'argent, vous n'attirerez pas seulement le peuple à nos grands théâtres nationaux, mais aussi l'étranger. Ce sera une source de richesse pour la France et pour Paris. Qui paiera ces énormes subventions ? L'Europe. Vous ferez à la gloire nationale une avance que l'admiration européenne remboursera. »

Il est naturel qu'un Etat se soucie de son rayonnement culturel hors de ses frontières : s'il est vrai que de plus en plus les théâtres simple-

(80) Paul-Boncour n'admet pas ce point de vue. Il estime en effet que les nouveaux auteurs n'ont nullement besoin des théâtres subventionnés pour être représentés : « ... Pour bien des raisons, il semble incontestable que la sollicitude de l'Etat, au moment où il donne sa subvention, doive porter moins sur la nécessité de ne pas laisser inconnus les chefs-d'œuvre des auteurs vivants que de maintenir à la scène, ou d'y remettre, les œuvres célèbres que l'on n'y voit plus... Il semble bien qu'avec le nombre croissant des théâtres et l'éclectisme qui préside maintenant au choix des pièces, les chances de représentation ont singulièrement augmenté pour toute œuvre théâtrale de quelque valeur » (*op. cit.*, pp. 127 et 128).

ment subventionnés, comme les centres dramatiques, sont en mesure de porter très loin et avec succès le renom de la France à l'extérieur, il reste cependant que les théâtre nationaux, en raison de leurs dimensions ou de leur notoriété, sont plus souvent réclamés en tournées par les autres pays. Toujours en nous interdisant de formuler dès maintenant une appréciation personnelle, nous devons convenir qu'objectivement, il y a là une nouvelle raison d'admettre la légitimité des entreprises d'Etat. Telle est en particulier l'opinion exprimée par M. Waline à propos de la Comédie-Française : « La représentation d'un répertoire de haute valeur intellectuelle... est une mission d'intérêt public, non seulement à raison du caractère éducatif de ce théâtre, mais aussi pour servir le rayonnement intellectuel de la France dans le monde » (80 *bis*).

b) L'Etat stimulateur.

Les raisons qui expliquent l'intervention de l'Etat comme régulateur de l'activité théâtrale ne diffèrent pas fondamentalement de celles qui le conduisent à se faire entrepreneur.

Les motivations de l'intervention régulatrice (que ce soit par le procédé de la réglementation, de la subvention ou de la fiscalité) sont en effet principalement les suivantes : soutenir la concurrence étrangère en favorisant la création; développer la consommation culturelle intérieure en assurant la diffusion du théâtre parmi le plus vaste public possible.

1) *Soutenir la concurrence étrangère.*

Revenons brièvement sur la première motivation (qui a déjà été évoquée précédemment à propos des théâtres nationaux) : dans la période intermédiaire qui est la nôtre, entre un art réservé à une élite active qui n'avait d'autres loisirs que le théâtre et un art offert aux masses, l'essor de la création théâtrale ne correspond pas à un besoin clairement exprimé par les citoyens. Il n'est plus réclamé par les dirigeants qui ont trouvé avec les nouveaux moyens d'évasion des possibilités plus exaltantes de se divertir; il n'est pas encore exigé par un grand nombre d'individus, car cet art est loin d'être véritablement popularisé. Susciter la création théâtrale ne constitue donc pas pour l'Etat, qui n'est plus soumis sur ce point aux pressions de la classe politique et économique dirigeante et qui ne subit pas encore celles des citoyens, une nécessité intérieure. Même si les administrations centrales ou les ministres peuvent parfois anticiper sur les désirs des groupes politiques ou sociaux, jouer un rôle moteur dans la vie

(80 *bis*) R.D.P., 1954, p. 1074.

sociale, et disposer d'une certaine autonomie de comportement, ils conduisent le plus souvent leur action conformément à ce qui est considéré par le milieu social comme « l'intérêt général ». Or la découverte de nouveaux auteurs et l'invention de nouvelles formes scéniques ne sont pas jugées à l'heure actuelle comme faisant partie des « besoins publics internes ». Il ne suffit pas, pour qu'une activité soit analysée comme indispensable à l'intérêt général, qu'une association, quelques individus ou un auteur de thèse le proclament ! Il faut qu'elle soit ressentie comme telle par la société ou par ceux qui s'affirment être ses représentants. Dire que la création théâtrale est un besoin public interne, c'est adopter, nous semble-t-il, une attitude aussi erronée que celle des juristes « objectivistes » prétendant le contraire.

Par contre, le soutien de la création théâtrale peut satisfaire un besoin public que nous appellerons externe : le rayonnement national exige qu'un pays comme le nôtre (dont la puissance militaire et économique est insuffisante à nourrir l'ambition patriotique) ait des auteurs de théâtre à exporter ou des innovations scéniques à proposer aux autres nations (81).

2) *Développer la consommation culturelle intérieure.*

Le problème se pose en termes différents, s'il s'agit non plus de la création théâtrale, de l'invention scénique, du contenu des représentations, mais de la propagation du théâtre dans la société. La première question était une question de qualité; la seconde est une question de quantité : atteindre un grand nombre de spectateurs.

La politique culturelle menée par le gouvernement d'un pays capitaliste peut être de ce point de vue légitimée de différentes manières; tout d'abord, et c'est l'explication la plus courante, cette politique profite à chaque citoyen, même si pour l'instant les couches sociales réellement concernées sont celles qui ont atteint un niveau de vie et d'éducation suffisamment élevé.

Mais la véritable « légitimation » n'est-elle pas celle que nous propose indirectement Rousseau :

« Il ne suffit pas que le peuple ait du pain et vive dans sa condition, il faut qu'il vive agréablement afin qu'il remplisse mieux ses devoirs, qu'il se tourmente moins pour en sortir, et que l'ordre public

(81) L'argument, pour être valable aujourd'hui, n'en est pas pour autant nouveau : « A moins d'abdiquer sa suprématie intellectuelle, à moins de vouloir descendre au rang d'une ville de troisième ordre, à moins de mettre en fuite le peu d'étrangers qui nous restent, il faut que les théâtres de Paris, puissamment soutenus, habilement administrés, puissent lutter de succès, de chefs-d'œuvre, d'exécution et de splendeur avec les principaux théâtres d'Europe » (P.A. FIORENTINO : « Comédies et Comédiens », Paris, Michel Lévy 1866).

soit mieux établi. Les bonnes mœurs tiennent plus qu'on ne pense à ce que chacun se plaise dans son état... Voulez-vous rendre un peuple actif et laborieux, donnez-lui des fêtes, offez-lui des amusements qui lui fassent aimer son état... Présidez à ces plaisirs pour les rendre honnêtes, c'est le vrai moyen d'animer ses travaux... » (Lettre à d'Alembert).

L'Etat, en dispensant son appui au théâtre (ou à un certain type de théâtre), contribuerait ainsi à affermir l'ordre social sur lequel il repose. Telle est aussi, semble-t-il, l'opinion professée, mais de façon critique, par M. Emile Copfermann :

« Aujourd'hui, où la revendication culturelle s'intègre confusément à la revendication du loisir — un loisir conquis sur le travail —, une fraction de la bourgeoisie considère un élargissement de l'audience des théâtres comme une nécessité dans le cadre plus général de l'organisation des loisirs... Pour l'Etat [la diffusion culturelle]... contribue à maintenir les valeurs de la classe dominante en préservant ses valeurs sociales. Est juste le pays qui égalise l'accès à la culture, ou, au moins offre cette apparence » (82).

Nous nous trouvons à nouveau à la lisière du domaine politique ! C'est qu'en effet, s'il est utile pour la commodité de l'exposé de dissocier l'activité politique du théâtre de son activité d'intérêt général, il convient, pour rétablir la vérité, de relativiser la portée de cette distinction. Sans doute, comme nous l'avons montré, le théâtre ne constitue-t-il plus une arme dangereuse ou utile pour le pouvoir qui dispose de techniques de propagande susceptibles, soit de contrebattre l'influence d'un théâtre politique trop inadapté au monde moderne pour être corrosif, soit de remplacer un mode d'expression artistique trop peu violent ou persuasif pour être le porte-parole exclusif des dirigeants. Mais il n'en reste pas moins que le développement même du théâtre par les autorités établies peut avoir une utilité politique : instituer la paix sociale, en faisant croire, au prix de quelques concessions et de quelques subventions aux animateurs de théâtre, à leur *libéralisme* politique. Cette apparente générosité, loin d'être une source de menace pour la sécurité du pouvoir, ne fait que le renforcer ! « Trouvant sa fin en lui-même, remarque M. Garagnon, le pouvoir tire parti de ses compétences pour se consolider, se maintenir et même pour survivre. Son intervention ne trouve plus alors sa justification ailleurs que dans la prétendue nécessité de maintenir un ordre existant et de sauvegarder le Pouvoir ou plutôt la prééminence de ses détenteurs... » (83).

(82) Le Théâtre populaire, pourquoi ? *op. cit.*, p. 15.

(83) Jean GARAGNON : « Aspects théoriques et pratiques d'une politique des loisirs en France » (Thèse, Lyon 1954, p. 93).

Cette analyse de la légitimité de l'intervention de l'Etat pourra sembler cynique; nous l'avons en fait voulue réaliste. Et si parfois des contradictions peuvent être relevées, elles sont, croyons-nous, l'expression de la réalité : le pouvoir est un phénomène complexe dont ni l'approche marxiste orthodoxe, ni la conception libérale traditionnelle ne peuvent rendre compte; expression des classes dominantes qui ne sont pas nécessairement constitutives de ce qu'on appelle la bourgeoisie, il est en même temps déchiré par leurs rivalités. Il diffuse donc une idéologie aux contours tourmentés et aux tendances multiples.

En nous bornant à constater des faits et à présenter autant que possible objectivement des comportements et des motivations, en nous interdisant de formuler une opinion, nous pouvons conclure à la légitimité de l'intervention de l'Etat dans un pays comme la France, non pas que nous la jugions personnellement pour le moment indispensable et utile, mais parce qu'elle est conforme à l'idéologie du régime social et politique. Contraint d'adopter momentanément une attitude de relative neutralité, nous n'hésiterons pas ultérieurement à prendre plus nettement parti dans le débat.

*
* *

Nous savons maintenant *pourquoi* l'Etat intervient. Il nous reste à savoir « *qui* » est l'Etat ou, plus précisément, quels sont *ses organes d'intervention.*

II. — *Les organes d'intervention de l'Etat.*

Ce deuxième paragraphe nous amène tout d'abord à préciser avec plus d'exactitude les limites de notre sujet : quel pays et quel théâtre nous proposons-nous d'étudier ?

Quel pays ?

Nous avons délimité notre sujet de deux manières :

— il s'applique essentiellement à la France;

— il concerne surtout la période récente.

Il pouvait paraître tentant de procéder à une analyse comparée des politiques théâtrales de différents pays. Mais la matière était trop riche pour faire l'objet d'une seule recherche. C'est pourquoi, nous avons préféré nous en tenir à un seul pays, la France, nous autorisant cependant à nous référer assez souvent à certaines situations étrangères. Dans le même esprit, nous ne traiterons pas de l'action théâtrale française à l'étranger qui — si positive soit-elle parfois — offre peu d'intérêt pour le juriste.

Le premier choix étant fait, nous avions apparemment le loisir d'opter entre deux solutions :

— faire une étude historique de l'intervention de l'Etat, en essayant d'établir des corrélations entre la nature des régimes politiques français et les modes d'immixtion du pouvoir dans le domaine du théâtre;

— faire une description des procédés actuels de la politique théâtrale française.

Nous avons refusé cette alternative dont aucun des termes n'est entièrement satisfaisant : la seule étude historique aurait laissé une part trop maigre aux problèmes juridiques contemporains pour ne mettre l'accent que sur les questions sociologiques ou politiques, la seule description des procédés actuels aurait rendu le travail trop analytique et aurait artificiellement coupé les institutions modernes de leurs racines anciennes. Nous avons estimé plus souhaitable d'adopter une solution intermédiaire qui consiste à traiter principalement du rôle de l'Etat depuis 1945, en nous réservant la possibilité d'évoquer parfois et accessoirement les situations antérieures.

Quel théâtre ?

Nos recherches s'étaient initialement orientées vers l'étude de l'ensemble de l'activité théâtrale (qu'elle soit lyrique ou dramatique). Nous nous sommes rapidement aperçus qu'il convenait de nous arrêter exclusivement au théâtre dramatique, et cela principalement pour deux raisons :

— les techniques et les moyens utilisés par l'Etat ainsi que les conditions sociales et économiques de travail sont si différents dans les deux cas que nous aurions été inévitablement conduits à traiter séparément des deux types de théâtre, sans qu'il soit possible d'établir sérieusement des comparaisons instructives pour le juriste ou le politologue :

— les théâtres nationaux mis à part, le rôle de l'Etat dans le développement de l'art lyrique est insignifiant en France.

Nous avons volontairement écarté de nos préoccupations le théâtre dit d'amateurs, non pas que nous le méprisions (sa vitalité conditionne plus souvent qu'on ne le croit celle du théâtre professionnel !) mais parce qu'il a rarement fait l'objet d'une politique continue et concertée de la part de l'Etat, dont les crédits sont en ce domaine répartis, non au niveau national, mais au niveau régional ou local. Par ailleurs, ses objectifs et ses modes d'activité relèvent de procédés d'intervention radicalement distincts de ceux du théâtre professionnel.

*
* *

L'action de l'Etat est en général définie ou mise en œuvre par deux types d'organes : les uns (parlement — gouvernement...) n'ont aucune

compétence spéciale et les ont toutes à la fois (84) ; ils ont une sorte d'attribution générale qui les oblige à prendre position sur la plupart des problèmes. Les autres ont une compétence limitée relative à un domaine particulier.

L'action de l'Etat en matière théâtrale n'échappe pas à cette description. Alors que les organes non spécialisés manifestent une relative indifférence à l'égard des questions théâtrales, les organes spécialisés tendent depuis quelques années à jouer un rôle efficace.

A. — RELATIVE INDIFFERENCE DES « ORGANES NON SPECIALISES »

1° Le Parlement.

C'est vers le *Parlement* que se tourne tout naturellement l'attention, lorsqu'on évoque les organes de l'Etat à compétence non spécialisée. C'est lui cependant dont le rôle en matière théâtrale est le plus décevant. Sans doute est-il appelé parfois à se prononcer sur le contenu de la politique théâtrale; c'est même lui qui, par le vote du budget, rend indubitablement légales des interventions dont la conformité au principe de la liberté du commerce et de l'industrie pourrait être contestée.

Mais son attitude est plus souvent celle d'un « suiveur » que d'un « éclaireur ». Il entérine les choix du gouvernement et de l'administration. Si ces derniers se désintéressent du théâtre, il s'en désintéresse aussi. Inutile de compter sur lui pour stimuler ou susciter les efforts du pouvoir exécutif, le théâtre est la dernière de ses préoccupations. Une preuve en est fournie par le petit nombre des questions écrites posées par les parlementaires sur les problèmes de l'art dramatique, comme en témoigne le tableau suivant qui couvre la période 1946-1965 :

1946. 1re *A.N. Constituante* (1). — Allocations extraordinaires accordées à divers théâtres en 1945. Question n° 997 posée par *M. J. Denais* p. 354. Réponse p. 836 (2).
— Théâtre de l'Odéon. Perspective d'une nouvelle destination. Conséquences. Question n° 603 posée par *M. Jean Jurgensen* p. 182. Réponse p. 699.

1947. *A.N.* : aucune question.
C. R. (3) : aucune question.

(84) Sauf dans les cas bien sûr où l'organisation des pouvoirs publics a pour conséquence de leur soustraire certaines matières (par le jeu par exemple des articles 34 et 37 de la Constitution de 1958).

(1) A.N. : Assemblée Nationale.
(2) *J.O.*, débats parlementaires.
(3) C.R. : Conseil de la République.

1948. *A.N.* : aucune question.
C. R. : aucune question.

1949. *A.N.* : questions n°s 10.871, 10.872, 10.873, 10.874, 10.875, 10.876, 10.877, 10.878, 10.879, 10.880 posées par *M. Louis Marin* au sujet du Théâtre de l'Odéon (caractère provisoire, transformation, réquisition), du Théâtre Salle Luxembourg (représentation de nouvelles pièces), du Théâtre Salle Richelieu (pièces jouées), de la Comédie Française (subvention, acteurs, contrôles, dépenses, déplacement de la troupe au Brésil), publiées page 37-42. Réponses p. 5702 et 5703.
Questions n°s 12.715, 12.716, 12.717, 12.718, 12.719, 12.720, 12.721, 12.722, 12.723, 12.724 posées par *M. Louis Marin* au sujet de la Comédie Française (statut, pièces nouvelles, fermeture annuelle) et de la salle du Luxembourg, publiées p. 71904. Réponses p. 1648, 1887, 1649, 2876, 1649, *J. O.* de 1950.
C.R. : aucune question.

1950. *A.N.* : — Art dramatique et lyrique (subventions) questions n° 18.852 posée par *M. E. Hugues* p. 2027. Réponse p. 2877.
— Comédie Française et Odéon (subventions) ; Comédie Française (régime financier) questions n°s 14.814 et 14.815, posées par *M. L. Marin* p. 4024. Réponses p. 5908.
— Théâtres littéraires (subventions) question n° 15.689 posée par *M. J. Denais* p. 6945. Réponse p. 8583.
— Représentations théâtrales (licence du Ministère) question n° 16.455 posée par *M. A.-F. Mercier* p. 8062. Réponse p. 332 *J. O.* de 1951
C.R. : aucune question.

1951. *A.N.* : — Théâtre d'art dramatique (subventions) question n° 932 posée par *M. Ducos* p. 7692. Réponse p. 9315.
— Théâtres Français (crédits attribués) question n° 1.569 posée par *M. Cristifol* p. 8725. Réponse p. 347 *J. O.* de 1952.
C.R. : aucune question.

1952. *A.N.* : Théâtres de province (votes de crédits) question n° 1.056 posée par *M. Cagne* p. 1056. Réponse p. 1593.
C.R. : aucune question.

1953. *A.N.* : aucune question.
C.R. : aucune question.

1954. *A.N.* : aucune question.
C.R. : aucune question.

1955. *A.N.* : aucune question.
C.R. : villes et départements ayant reçu des subventions de l'Etat pour la construction ou la reconstruction de théâtres ou salles de spectacles, question n° 5.774, posée par *M. Debû-Bridel* p. 504. Réponse p. 1443.

1956. *A.N.* : écrit d'un fonctionnaire de la direction du Conservatoire national d'art dramatique, livre publié en 1941, question n° 2.062 posée par *M. P. Ferrand* p. 2388. Réponse p. 3792.

1957. *A.N.* : aucune question.
C.R. : aucune question.

1958. *A.N.* : aide à la première pièce (ventilation des crédits consacrés à la première pièce au titre des subventions du budget 1956) question n° 8.453 posée par *M. P. Ferrand.* Réponse n° 5.137.
— Subvention à la compagnie « Le Théâtre Comique », question n° 10.450 posée par *M. Bouxoum.* Réponse le 15 avril 1958 p. 2179.
C.R. : Modernisation des théâtres des villes de province ; question n° 7.955 posée par *M. Le Basser* p. 31. Réponse p. 377.

1959. *A.N.* : aucune question.
C.R. : *aucune question.*

1960. *A.N.* : — Théâtre de France, représentation des « Ames mortes » (places louées par l'association France-U.R.S.S.) question n° 5.303 posée par *M. Ph. Vayron.* Réponse publiée le 31 mai 1960 p. 1085.
— Théâtres municipaux : subventions de l'Etat - Cas de Rouen ; question n° 6.034 posée par *M. Dusseaulx.* Réponse publiée le 11 juillet 1960 p. 1848.
— Théâtres nationaux : revalorisation de la rémunération du personnel ; question n° 4.843 posée par *M. F. Grenier.* Réponse publiée le 23 avril p. 422.
— Théâtres subventionnés : augmentation du prix des places ; question n° 3.869 posée par *M. Diligent.* Réponse publiée le 2 février 1960 p. 137.
Sénat : aucune question.

1962 *A.N.* : aucune question.
Sénat : aucune question.

1963. *A.N.* : Action culturelle ; question n° 4.084 posée par *M. Sallenave.* Réponse publiée le 31 août 1963 p. 4772 ; question n° 4.225 posée par *M. Escandes.* Réponse publiée le 31 août 1963 p. 4772.
Sénat : aucune question.

1964. *A.N.* : Création d'un fonds d'aide (dépôt d'un projet de loi) ; question n° 8.753, posée par *M. Boutard.* Réponse publiée le 16 juin 1964.
— Situation du théâtre (exonération de taxes - constitution d'un fond d'aide à la production théâtrale), question n° 7.339 posée par *M. Dupuy.* Réponse publiée le 28 mars 1964.
Sénat : aucune question.

1965. *A.N.* : *Aide mutuelle des théâtres privés* (demande de renseignements relatifs à l'application du nouveau régime professionnel) ; question n° 14.161 posée par *M. Ch. Bonnet.* Réponse publiée le 18 mai 1965.
— *Subventions* (abandon des mardis de l'œuvre pour un retour à la formule d' « aide à la première pièce » ; question n° 14.405 posée par *M. Ch. Bonnet.* Réponse publiée le 1er juin 1965.
— Théâtre de l'Ambigu (menace de démolition. Mesures de sauvegarde à prendre) ; question n° 1.638 posée par *M. Dupuy* p. 728.
— Subvention versée au Théâtre de l'Ile-de-France pour sa gestion ; question n° 12.421 posée par *M. Ch. Bonnet.* Réponse publiée le 20 février 1965.
Sénat : aucune question.

En vingt ans, les parlementaires des deux assemblées ont donc posé seulement 45 questions ; Encore convient-il de noter que Louis Marin, à lui seul, a formulé 20 demandes de renseignements ou d'explications sur le même sujet, ce qui réduit le chiffre réel à 26 ! Il est même des années (1947, 1948, 1959, 1962) où aucune question n'a été posée ! (85). Remarquons aussi que la plupart des sujets évoqués touchent aux théâtres parisiens : 10 questions sont relatives aux théâtres de province. C'est que jusqu'à ce jour, le seul groupe de pression puissant dans le domaine du théâtre est constitué par les producteurs et directeurs des théâtres parisiens.

Observons par ailleurs que les questions proviennent toutes (à l'exception d'une seule, posée par un membre du Conseil de la République) des députés. L'explication de ce phénomène est sans doute la suivante : les députés sont plus dépendants des électeurs des villes, souvent dotées d'un théâtre; les sénateurs sont davantages tributaires des électeurs des petites communes rurales, totalement indifférentes (actuellement du moins) aux problèmes de l'art dramatique.

Une autre illustration du désintérêt des parlementaires pour le théâtre : le faible nombre des questions orales en ce domaine. Sur plus de 2.000 questions orales posées par les députés entre 1950 et 1965, seules 3 avaient trait au théâtre !

Que l'on se reporte enfin aux débats parlementaires relatifs au théâtre (c'est-à-dire essentiellement aux discussions des chapitres budgétaires), on est encore frappé par la rareté des interventions. Lorsque le budget des affaires culturelles est examiné (« tambour battant », selon M. Taittinger [86]), c'est avant toute chose des arts plastiques et du cinéma que les Parlementaires débattent.

Des parlementaires de droite traitent essentiellement des premiers = la bourgeoisie moderne y est encore très attachée. Ce sont le plus souvent des parlementaires de gauche ou d'extrême-gauche qui parlent du second : les masses en ont fait leur loisir préféré.

Le théâtre occupe une place plus réduite et lorsqu'ils y arrivent enfin, c'est principalement sur le théâtre lyrique que les parlementaires font porter leurs discours (87). Au théâtre dramatique est réservée la portion congrue.

(85) Alors que le Ministère de l'Education Nationale — Ministère extrêmement « favorisé » par les questions écrites (cf. A. Hauriou : « Droit Constitutionnel et Institutions politiques », 1966, p. 729) — est saisi chaque année de plus de 300 questions écrites (cf. M. Ameller : « Les questions, instrument du contrôle parlementaire », 1964).

(86) A.N., 2e séance du 6 novembre 1960, *J.O.*, Débats parlementaires, p. 3164.

(87) Les raisons sont celles de nous avons exposées, p. 17.

La presse s'est étonnée tout récemment de constater que le budget des Affaires Culturelles avait fait l'objet d'un débat animé à la Commission des Finances.

M. Paul Boulet, député, nous en suggère indirectement l'explication, lorsqu'il évoque « les oppositions importantes, venant des corps municipaux eux-mêmes, et parfois de toute une fraction de la population qui ne saisit pas l'importance de la question... » (88). En dépit de l'absence de mandat impératif, le parlementaire se considère assez souvent comme le porte-parole et le serviteur des intérêts d'une partie de ses électeurs. Au lieu d'informer les citoyens, de jouer un rôle moteur dans la formation de l'esprit civique, il subit passivement les pressions, obéit fidèlement aux sollicitations de toutes sortes dont il est l'objet. Comme le nombre des électeurs intéressés par les questions théâtrales est faible, il en résulte que le parlementaire, ayant parfois de sa mission une conception assez démagogique, ne voit aucune utilité à discuter théâtre au Palais-Bourbon ou au Palais du Luxembourg (89). Cela dit, tous les parlementaires ne sont pas des facteurs, des commissionnaires ou des démagogues (89 *bis*). Quelques-uns d'entre eux ont conscience de l'importance des problèmes du théâtre. Mais, soit par conviction, soit

Mais le différend qui a opposé M. Malraux à M. Giscard d'Estaing, Président de cette commission, a porté non pas sur la politique de l'Etat en matière de théâtre dramatique, mais sur l'avenir de l'Opéra-Comique (cf. A.N., Commission des Finances, de l'Economie générale et du Plan, Communiqué à la presse n° 38, 16 octobre 1967).

(88) A.N., 3e séance du 4 août 1948, *J.O.*, Débats parlementaires, p. 5341.

(89) Si peu d'électeurs et partant peu de parlementaires se préoccupent du théâtre, en revanche un grand nombre de groupes de pression se font les défenseurs de la « moralité publique » dont ils n'acceptent pas qu'elle soit « bafouée » sur les scènes subventionnées. Cela explique que des parlementaires qui n'interviennent jamais de manière positive en faveur d'un soutien au théâtre, se croient obligés, dès lors qu'ils en reçoivent la sommation, de protester contre certains spectacles jugés par ces groupes offensant pour les « bonnes mœurs » : c'est ainsi que la commission des finances de l'Assemblée Nationale a adopté le 6 octobre 1966 un amendement de M. Christian Bonnet, député du Morbihan, tendant à supprimer la subvention accordée au Théâtre de France pour la raison que ce dernier avait monté « Les Paravents » de Jean Genet et qu'il convenait en conséquence de marquer un coup d'arrêt à l'utilisation des fonds publics pour ce que l'on a appelé « L'exploitation de la pourriture » (cf. *Le Monde*, 8 octobre 1966). Le rayonnement personnel de M. André Malraux, ministre des Affaires Culturelles et aussi bien sûr la procédure du vote bloqué qui réduit à néant toute velléité « fractionniste », ont permis le rejet par l'Assemblée d'un amendement qui en d'autres temps aurait vraisemblablement été voté, à moins que le directeur du théâtre n'ait été renvoyé. Ce cas est évidemment exceptionnel, car, nous l'avons dit, le répertoire contemporain est dans l'ensemble inoffensif.

(89 *bis*) Ainsi à un sénateur qui, lors de la discussion du budget des Affaires culturelles en novembre 1967 réclamait une augmentation de la représentation des élus au sein des conseils d'administration des maisons de la culture, M. Gros, président de commission des Affaires culturelles, sut courageusement répondre : « Au début, notre assemblée a été un peu réticente à l'endroit des maisons de la culture. Mais nous sommes allés au Havre, à Bourges, à Amiens et là nous avons constaté un réel, un méritoire effort de régionalisation. Oh ! certes, quelques difficultés sont nées au début avec les autorités locales mais il faut bien comprendre que l'animateur d'une de ces maisons ne peut être placé sous le contrôle du conseil municipal » (cf. *Le Monde*, 24 novembre 1967).

pour obtenir l'adhésion de leurs collègues, ils mettent souvent en avant des arguments théoriques et n'entrent pas dans le détail des questions concrètes dont ils semblent parfois ignorer les données. C'est ainsi qu'au lieu de faire valoir les vertus de tel ou tel procédé d'intervention sur le plan de l'essor de la dramaturgie, de l'enrichissement des styles scéniques ou de la liberté de l'animateur de théâtre, ils ont tendance à mettre plus volontiers l'accent sur le prestige et le rayonnement national qui s'attachent au développement du théâtre. On ne manque pas d'être impressionné, à la lecture du *Journal Officiel*, par la multitude des formules de ce genre : « Il n'est pas un bon Français qui ne veuille que son pays soit au premier rang, aux points de vue intellectuel, artistique, musical et théâtral » (Virgile Barel) (90) ; « l'attrait de la France, c'est... la renommée universelle de ses théâtres, le rayonnement de sa pensée, de sa culture dans le monde » (Jean Fernand Audeguil) (91) ; « l'essor du théâtre est favorable... au tourisme... et au prestige intellectuel et moral de la France dans le Monde » (M. Southon) (92). Loin de nous l'idée de mépriser ces déclarations qui honorent leurs auteurs. Elles servent trop fréquemment cependant à masquer les véritables problèmes qui, eux, sont rarement mis en lumière par les parlementaires (93).

2° Le Gouvernement.

Les impulsions en matière théâtrale viennent rarement du Gouvernement dans son ensemble. Il arrive qu'il soit parfois amené à se prononcer sur certains projets de texte. Mais en règle générale, la plupart des décisions sont prises sous forme d'arrêtés ministériels, d'arrêtés interministériels ou tout simplement de circulaires et de notes diverses.

Le chef du Gouvernement, quant à lui peut cependant jouer un rôle important, et cela au moment de la constitution de son Gouvernement, en créant ou en ne créant pas de ministère ou de secrétariat d'état

(90) A.N., séance du 4 août 1958, *J.O.*, Débats parlementaires A.N., p. 5350.
(91) *Ibid.*, p. 5349.
(92) C.R., séance du 9 décembre 1952, *J.O.*, Débats parlementaires, C.R., p. 2304.
(93) Cet attachement au prestige national explique que pendant fort longtemps les crédits de la diffusion artistique à l'étranger aient été augmentés lorsque, dans le même temps, les aides à la création en France étaient diminuées. « L'importance financière » de l'administration des Arts et des Lettres fut à un moment donné si réduite que le rapporteur du budget de 1953 à l'Assemblée Nationale s'étonna, comme le rappelle Jeanne LAURENT (*op. cit.*, p. 144) qu'elle fût encore une Direction Générale (*J.O.*, 1952, n° 88, A.N., du 8 novembre 1952, p. 4817). Jeanne Laurent remarque que la Grande-Bretagne a réagi différemment lorsqu'elle a dû procéder à des compressions budgétaires : elle a préféré diminuer les crédits de son service de propagande à l'étranger, le « British Council », plutôt que ceux de l'« Arts Council », lequel soutient l'enrichissement de son patrimoine artistique à l'intérieur de ses frontières.

compétent en matière de beaux-arts (94). Il arrive aussi parfois — mais c'est l'exception — que le chef du Gouvernement suive de très près le cours de la politique théâtrale des organes spécialisés : ainsi Clémenceau, Briand, Blum. Cela tient évidemment moins au régime ou aux circonstances politiques qu'à la personnalité du président du Conseil ou du Premier ministre.

Enfin, l'ensemble de la politique gouvernementale a bien évidemment des incidences sur l'action théâtrale : lorsqu'il est par exemple décidé de procéder à une « stabilisation », les crédits affectés au théâtre en subissent tout naturellement les conséquences (95).

3° Le ministère des Finances.

C'est un lieu commun d'affirmer qu'à côté de sa tâche spécifique de définition et de mise en œuvre d'une politique économique et financière, le ministère des Finances a une fonction plus générale dont l'exercice détermine l'action de chaque département ministériel. A cet impérialisme du ministère des Finances, le théâtre n'échappe pas. Bien au contraire ! M. Jacques Debû-Bridel, rapporteur de la commission des finances du Conseil de la République pour les chapitres du budget de 1953 relatifs à la « jeunesse, aux sports, aux arts et aux lettres » ne manque pas d'en faire la remarque : en se félicitant que le secrétariat d'Etat aux beaux-arts ait survécu à un changement de gouvernement, il note que « si nous n'avions pas ce secrétariat d'Etat et à sa tête un homme voué à consacrer son temps, son courage et sa volonté à la défense des Arts, ces chapitres du budget auraient eu, comme si souvent au cours des annales de notre démocratie, à subir les coupes sombres d'une administration des finances toujours aussi soupçonneuse, aussi jalouse, aussi tatillonne quand il s'agit des arts et des lettres » (96). Ainsi ce problème de l'impérialisme du ministère des Finances renvoie en fait à celui de l'existence d'un département ministériel directement compétent en matière théâtrale et à celui de la personnalité même des responsables en ce domaine : le ministère des Finances n'est paralysant qu'autant qu'il ne trouve pas en face de lui des hommes dynamiques et prêts à se battre pour la défense de leurs projets. Ces réserves faites, même s'il existe un ministère ou un secrétariat d'Etat pour les beaux-arts, même si les responsables jouissent d'une grande autorité, le ministère des Finances est assez puissant pour retarder ou empêcher la réalisation de certains plans. Ainsi s'expliquent, en partie,

(94) Cf. plus loin les analyses consacrées aux organes spécialisés.
(95) Cf. plus loin les développements relatifs aux « maisons de la culture ».
(96) C.R., séance du 9 décembre 1952, *J.O.*, Débats Parlementaires, C.R., p. 2293.

les difficultés que rencontre l'actuel ministère des Affaires culturelles dans ses efforts pour obtenir un allègement de la fiscalité en matière de spectacles.

4° Le ministère de l'Intérieur.

A un degré moindre que le ministère des Finances, le ministère de l'Intérieur a une vocation générale qui le fait intervenir dans divers secteurs de l'action gouvernementale. Il est susceptible de jouer dans notre domaine un triple rôle : en matière de fiscalité, en matière de sécurité et en matière de police. Dans ces trois matières, son action se révèle le plus souvent négative.

Compétent pour la fiscalité du théâtre qui intéresse, à titre essentiel, les collectivités locales, c'est lui qui, avec le ministère des Finances, rend difficile la modification d'un système fiscal désuet.

Les questions de sécurité relatives aux salles de spectacles sont de son ressort. C'est lui qui résiste à la transformation d'une réglementation dont le moins qu'on puisse dire, est qu'elle ne facilite pas l'édification de théâtres adaptés aux exigences contemporaines du travail scénique.

Il est intéressé, enfin, au maintien de l'ordre public que les représentations théâtrales sont susceptibles de troubler ou de menacer. *Sur les deux premiers points,* nous aurons l'occasion de revenir. S'agissant du dernier, signalons que la censure a disparu en 1906, faute de l'inscription au budget de crédits pour la rémunération des censeurs et reconnaissons que les spectacles de théâtre font rarement l'objet d'interdiction au titre du maintien de l'ordre public. Et pour cause ! Ils n'ont plus rien de menaçant pour les hommes en place !

*
* *

Face à l'indifférence ou à la réticence des « organes non spécialisés » (97), les organes spécialisés font de plus en plus figure d'institutions audacieuses.

(97) Il est cependant une institution dont nous pouvons nous réjouir qu'elle ait depuis quelques années étendu son champ d'intérêt au théâtre : il s'agit du « plan ». Le IV[e] Plan est le premier à avoir inclu le théâtre dans ses dispositions. (Cf. plus loin les remarques concernant les maisons de la culture.) Notons aussi que les C.O.D.E.R. (Commissions de développement économique régional) ont théoriquement la faculté de se prononcer sur les questions théâtrales de leur circonscription, puisqu'aussi bien elles sont consultées sur les aspects régionaux du plan national, lequel comprend désormais une rubrique culturelle. Mais outre que les problèmes économiques occupent dans leurs débats une place prédominante, le Premier Ministre a peu et mal usé du pouvoir qu'il détient de faire siéger en leur

B. — EFFICACITE CROISSANCE DES « ORGANES SPECIALISES »

1° Les organes politiques.

L'efficacité des organes politiques est déterminée par leur degré de spécialisation et par la stabilité de leurs responsables.

a) Le degré de spécialisation.

« La restauration d'une politique artistique est-elle possible au sein (du ministère de l'Education nationale) » ? se demande Mlle Jeanne Laurent (98). Avec elle, nous répondrons par la négative.

Aux seules exceptions suivantes, en 1870, avec un ministère des Beaux-arts (99), en 1881, avec un ministère des Arts créé par Gambetta (100), à certaines reprises, sous la IIIe République, avec un secrétariat d'Etat, en 1947, avec un ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres confié à Pierre Bourdan (101), en 1951 (102) et 1956 (103),

sein des personnalités compétentes dans le domaine culturel (Décret n° 64-252 du 14 mars 1964).

Notons enfin que le ministre des Affaires Culturelles a institué auprès des Préfets de Région des comités régionaux d'action culturelle et a nommé des correspondants permanents chargés de tâches de coordination, et, de la préparation et de la mise en œuvre des plans d'équipement (circulaire ministérielle du 23 avril 1966, *J.O.*, p. 3888 ; Listes des correspondants permanents (28 juillet et 23 septembre 1966, pp. 6492 et 8386). Mais il s'agit surtout d'une mesure intéressant les organes spécialisés.

(98) *Op. cit.*, p. 164.

(99) Le 15 mai 1870, il prend le titre de Ministère des Lettres, des Sciences et des Beaux-Arts pour disparaître le 23 août de la même année.

(100) Décret du 14 novembre 1881. Ce Ministère dont le chef fut Antonin Proust sera lui aussi de courte durée, puisqu'il sera supprimé le 30 janvier 1882, pour être converti quelques mois plus tard en Sous-Secrétariat d'Etat, rattaché au Ministère de l'Instruction Publique.

« Le jour où la République, pacifiée au dedans et dégagée de ses préoccupations extérieures, donnerait plus d'attention et de place aux questions d'administration intérieure qui intéressent l'honneur et la richesse de la civilisation française, le Ministère des Arts pourrait être rétabli », estimait M. Gustave Larroumet en 1895, ajoutant avec raison que « dans un pays où la conservation et le développement des richesses artistiques, le développement de l'art industriel et la diffusion de l'enseignement ont tant d'importance, ce ne serait pas trop que le service consacré à de tels intérêts reçût un chef politique capable de s'y donner tout entier et de le défendre en connaissance de cause ». Mais lucidement il concluait, « Ce n'est pas là une création d'aujourd'hui ni de demain. La République attendra longtemps avant de reprendre l'idée de Gambetta ». (G. Larroumet : « L'Art et l'Etat en France », Paris 1895, pp. 305 et 306).

(101) Nomination par le Décret du 22 janvier 1947 (*J.O.*, p. 939). Attributions définies par le Décret du 5 avril 1947 (*J.O.*, du 6 avril). Démission acceptée par le décret du 22 octobre 1947 (*J.O.*, p. 10463).

(102) M. André Cornu en fut le titulaire sous les cabinets Pleven (nomination par le décret du 11 août 1951, *J.O.*, p. 8747), Pinay (nomination par le décret du 14 mars 1952, *J.O.*, p. 2295), Edg. Faure (nomination par le décret du 20 janvier

avec un secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, les questions artistiques jusqu'en 1959 ont toujours directement relevé du ministère de l'Education nationale. Et jusqu'à cette date, la politique de l'Etat s'est traduite, le plus souvent, par un échec. Pourquoi en attribuer la cause à l'absence, dans la plupart des gouvernements, d'un ministère spécialement chargé de ces affaires ? (104).

Les arguments sont nombreux : le ministre de l'Education nationale, écrasé par la multitude des questions scolaires qui réclament des solutions urgentes, n'a pas le temps nécessaire de se consacrer aux problèmes artistiques. Soucieux avant tout d'obtenir une augmentation des dotations budgétaires pour l'enseignement, il ne se bat pas avec le ministre des Finances, avec le chef du gouvernement ou avec le Parlement pour faire accroître le montant du budget des Beaux-Arts dont le pourcentage par rapport à l'ensemble du budget de l'Education nationale a régulièrement diminué depuis 1870 : incorporé au budget de l'Education nationale, le budget des Beaux-Arts a été sacrifié aux impératifs scolaires (105).

A l'inverse, un ministre des Beaux-Arts peut tout à loisir utiliser son énergie à la défense d'une politique théâtrale. Son budget bénéficie d'une délibération spéciale du Parlement au cours de laquelle peuvent être défendues devant les élus la particularité et la nécessité d'une politique artistique.

1952, *J.O.*, p. 915) et R. Mayer (nomination par le décret du 10 janvier 1953, *J.O.*, p. 1021.

(103) M. Bordeneuve en fut le titulaire dans le cabinet Guy Mollet (nomination par le décret du 30 avril 1956, *J.O.*, p. 4379).

(104) M. Racinet estime quant à lui que l'existence d'un ministère spécialement chargé des questions artistiques constitue « un luxe de spécialisation » et ne répond à aucune nécessité. Il évoque, il est vrai, la seule expérience de 1870 (RACINET : « La spécialisation ministérielle », Thèse, Paris 1910).

(105) M. Charton avait prévu une évolution inverse, lorsque le 8 septembre 1875, il affirmait dans un rapport déposé sur le Bureau de la Chambre : « En les annexant au Ministère de l'Instruction Publique, en les rapprochant de l'administration qui a pour attributions l'enseignement et l'encouragement des lettres, on assigne aux Beaux-Arts proprement dits leur place légitime, *on reconnaît leur droit à la sollicitude de l'Etat*, non pas seulement parce qu'ils sont pour quelques esprits délicat une source de jouissances exquises et rares, mais parce qu'ils répondent réellement à un besoin général, en tendant à développer dans le pays entier le sentiment et l'amour du beau, dont une nation ne saurait se désintéresser impunément soit pour le progrès de sa civilisation, soit pour sa « gloire ».

Telle n'était pas l'opinion de Paul-Boncour qui, il est vrai, formulait son point de vue après plus de 30 ans de fonctionnement du régime parlementaire : l'administration des Beaux-Arts est, selon lui, « trop vaste pour être l'objet d'une attention suffisante de la part de ministres que suffit à absorber la vaste tâche de l'instruction nationale ». Et il souhaitait « un vrai ministère constitué avec tous ses organes, mettant la responsabilité là où est l'autorité, jouissant vis-à-vis des autres et du Parlement lui-même du prestige dont a besoin une défense plus efficace de l'art français » (Paul-Boncour : « Art et Démocratie », Ollendorff, 1912, pp. 9 et 11).

Il importe aussi que le responsable politique de l'administration des Beaux-Arts ait rang de ministre et non simplement de Secrétaire d'Etat : son autorité s'en trouve évidemment renforcée.

La V[e] République a pris conscience de ce problème, a créé en 1959 un ministère des Affaires culturelles (106) et a confié à son responsable, M. Malraux, la mission « de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent » (107).

La création de ce ministère a, au total, répondu à deux des considérations invoquées par M. Eisenmann pour expliquer la variation du nombre des ministères : une considération technique : « l'accroissement du volume des affaires relevant d'un ministère donné »... qui peut atteindre des dimensions telles qu'il paraisse normal et souhaitable de prévoir deux chefs distincts là où il n'y en avait jusqu'alors qu'un seul; une considération à la fois technique et politique : « donner un chef distinct » (et en l'occurrence un chef prestigieux) « à une administration pour permettre une meilleure défense ou représentation des affaires la concernant devant le Parlement » (108).

Depuis, de grands efforts ont été faits en faveur du théâtre : on peut en discuter l'orientation; on ne peut en nier l'existence.

La conclusion nous paraît claire : sans ministre exclusivement chargé des Affaires culturelles, les Arts sont laissés à l'abandon par l'Etat.

b) La stabilité des responsables.

Il ne suffit pas de créer un ministère, encore faut-il que l'homme qui le dirige reste en place suffisamment longtemps pour réaliser une politique réformiste et dynamique : le risque serait grand de voir des ministres éphémères décider de quelques mesures démagogiques, détruire l'œuvre de leurs prédécesseurs et partir avant d'avoir eu le temps d'en édifier une autre. Ministre des Affaires culturelles depuis 10 ans, M. André Malraux ne s'est pas contenté de faire une politique au jour le jour ou de prendre des décisions spectaculaires; il a réussi, grâce à la stabilité dont il jouit, à ébaucher puis à réaliser une politique à long terme qui contraste avec l'immobilisme de ses prédéces-

(106) Décret du 8 janvier 1959 portant nomination des membres du gouvernement (*J.O.*, p. 612). Décret n° 59-212 du 3 février 1959 relatif aux attributions d'un Ministre d'Etat (*J.O.*, p. 1556). Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du Ministère chargé des Affaires Culturelles (*J.O.*, p. 7413).

(107) Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 (*J.O.*, p. 7413).

(108) Charles Eisenmann : « Les structures de l'Administration » *in* Traité de Science Administrative, Paris, 1966), pp. 311 et suiv.

seurs. Un autre ministre, dans les mêmes conditions, aurait peut-être pu mieux faire ! En aucun cas, dans un régime d'instabilité, des ministres « à la vie courte », si ingénieux fussent-ils, n'auraient pu aboutir à un résultat aussi positif. Cela étant dit, il est bien clair que la spécialisation et la stabilité ne favorisent pas, à elles seules, l'essor d'une action artistique. Il faut encore que le responsable ait suffisamment d'autorité et de personnalité pour l'imposer. Bien qu'il ait été, pendant sept ans, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (de 1905 à 1912), Dujardin-Beaumetz n'a pas été capable de promouvoir une politique artistique nouvelle. Sans doute n'était-il que sous-secrétaire d'Etat. Mais s'il eût été ministre, ce peintre-homme politique n'aurait-il pas plongé la France dans un académisme dont elle ne se serait peut-être pas encore relevée aujourd'hui.

Si la stabilité nous paraît être la condition *sine qua non* d'une politique cohérente, la spécialisation nous semble être, en revanche, une mesure provisoire, destinée à faire face à une situation de crise : l'existence d'un ministère étroitement spécialisé est indispensable dans une période où le développement des Arts ne correspond pas à un besoin profondément ressenti par la majorité des citoyens. Le jour, par contre, où l'intervention de l'Etat se sera définitivement imposée jusqu'à être réclamée par un grand nombre de responsables politiques, l'existence d'un tel ministère sera moins justifié. Alors il pourrait se fondre avec les services de l'Education nationale ou avec ceux de la Jeunesse et des Sports. Mieux encore : il pourrait être créé un ministère de la coordination de l'ensemble des administrations « culturelles » relevant de différents ministères (Direction des relations culturelles du ministère des Affaires étrangères, Services du ministère de l'Information exerçant une tutelle sur l'O.R.T.F., Direction de l'Education populaire du ministère de la Jeunesse et des Sports...) (109).

(109) D'ores et déjà, le comité interministériel des Affaires Culturelles dont la création était préconisée par les rédacteurs du projet de Rapport de la Commission Culturelle du V[e] Plan pourrait être mise en place : ce comité qui serait présidé par le ministre des Affaires Culturelles, ne serait pas seulement appelé à arbitrer les conflits entre les différentes administrations ou les diverses demandes ou propositions, mais à définir une politique globale, et pour ce faire, « il devrait être assuré du concours permanent d'un Secrétariat général chargé de recenser toutes les disciplines où s'impose la coordination des réformes, des procédures, des actions et des investissements ».

Autre suggestion qui mériterait d'être étudiée : La proposition faite par M. J. Ralite, maire-adjoint d'Aubervilliers, en faveur de la création d'un « Comité National de la Culture ». Ce Comité tripartite (1/3 de représentants des hommes de science, des créateurs et des artistes de toutes les disciplines ; 1/3 de représentants du public ; 1/3 de représentants des pouvoirs publics) exercerait quatre catégories de fonction : 1° formuler des propositions pour l'établissement du plan ; assurer l'exécution du plan « culturel » conjointement avec le Ministère de la Culture ; participer à l'élaboration du budget annuel et préparer chaque année un rapport

2° Les organes administratifs.

Une étude chronologique détaillée des transformations subies par les organes administratifs compétents en matière artistique présenterait peu d'intérêt pour notre sujet (110). Nous renvoyons le lecteur aux principaux textes (111), nous contentant de brosser un tableau général de l'organisation administrative.

La pièce maîtresse de tout le système est la Direction générale des Arts et des Lettres. Créée par l'Ordonnance du 20 novembre 1944, elle a été organisée par le décret n° 45-1889 du 18 août 1945. Elle comportait à cette date :

public sur l'état et les besoins de la vie culturelle ; 2° formuler à l'intention du Gouvernement avis et recommandations sur toute question qu'il jugerait opportun d'étudier et sur tous les projets de règlement du Gouvernement ; 3° préparer à l'intention du pouvoir législatif les propositions de loi relative à l'organisation de la vie culturelle ; donner son opinion sur tout projet de loi ayant une incidence même indirecte sur la vie culturelle ; 4° recevoir et entendre toute requête ou suggestion relative à la vie culturelle et éventuellement faire, à la suite de ces requêtes ou suggestions, des recommandations au Ministère. (Cette proposition a été présentée aux IV^es^ Rencontres d'Avignon, séance du lundi 31 juillet 1969, document ronéot.)

Une autre idée, quoique d'inspiration différente, est à rapprocher de cette suggestion. L'association Peuple et Culture a préconisé dans une brochure, intitulée « Planification de l'Education populaire » (1961), « la création d'un quatrième pouvoir, le *pouvoir culturel* », chargé d'élaborer une politique de développement culturel à long terme. « Ce quatrième pouvoir pourrait s'incarner dans un Conseil national culturel, où se confronteraient les différentes forces culturelles de toutes les tendances » (J. Dumazedier, *in* « L'expansion de la Recherche Scientifique », n° 21, décembre 1964). Ce quatrième pouvoir aurait aussi, selon M. Dumazedier, pour fonction de protéger « la démocratie culturelle » à la fois « du danger de dictature totalitaire et du laisser faire mercantile ».

(110) Elle a été, par ailleurs, remarquablement faite par M. Durupty dans sa thèse, « L'état et les Beaux-Arts » (Bordeaux 1964).

(111) Ordonnance du 20 novembre 1944 (organisation de l'Administration centrale du Ministère de l'Education Nationale) ; Décret du 18 août 1945 (organisation de la Direction Générale des Arts et des Lettres) ; Circulaire du 23 octobre 1945 ; Décret du 27 novembre 1946 (transformation de la Direction des arts plastiques en Direction de l'Enseignement et de la Production Artistique) ; Décret du 5 avril 1947 (attribution du ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres) ; Décret du 12 novembre 1947 (transfert au Ministère de l'Education Nationale de certaines attributions du ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres) ; Décret du 3 février 1959 (attribution du ministre d'Etat) ; Décret du 23 février 1959 (mission de coordination confiée à un directeur général avec le titre de Secrétaire général) ; Décret du 13 mars 1959 (commission chargée de fixer l'organisation de l'ensemble des services transférés à un ministre d'Etat) ; Décret du 24 juillet 1959 (organisation du Ministère chargé des Affaires Culturelles) ; Décret du 11 décembre 1961 (organisation de la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle) ; Circulaire ministérielle du 28 mars 1966 (détachement de la Direction de la Musique de la Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle) ; Décret du 6 octobre 1966 (nomination de M. Pierre Moinot, Directeur général des Arts et des Lettres, avec mission d'étudier les conditions de création d'une Direction générale de l'Action Culturelle).

— une Direction des Arts Plastiques;
— une Direction des Musées de France;
— une Direction des Bibliothèques de France et de la lecture publique;
— une Direction des Archives de France;
— un Service des Lettres;
— et enfin, une Direction des Spectacles et de la Musique.

C'est à cette dernière Direction qu'il convient de s'arrêter quelques instants, les autres services ou Directions n'ayant pas compétence en matière théâtrale (112). De son organisation interne et de la personnalité de son titulaire ont largement dépendu la forme et le contenu de la politique théâtrale depuis 1945. En fait, les problèmes de personne ont été étroitement liés aux problèmes d'organisation. Il serait artificiel de les dissocier.

Dans cette perspective, l'observateur ne peut manquer d'être frappé par le fait qu'à trois politiques théâtrales successives ont correspondu trois modes d'organisations distincts et trois « personnalités » différentes : la première période (1946-1952) est celle de Mlle J. Laurent, la seconde (1953-1959) celle de M. Coumet, la troisième (1961-1966) celle de M. Biasini. Nous sommes au seuil d'une nouvelle période avec MM. Moinot et Raison respectivement Directeur général des Arts et des Lettres, et Directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture. Chaque fonctionnaire a eu « sa » politique et « son » organisation spécifique.

Essayons d'en donner brièvement une idée (113).

a) « Le roi gouverne, mais ne règne pas » (114) (1946-1952).

Femme combative et entreprenante, Mlle Laurent a marqué, de sa forte personnalité, l'action de l'Etat dans le domaine du théâtre.

(112) Notons cependant que les services des enseignements artistiques dont dépend le Conservatoire National d'Art dramatique, ont été détachés de la Direction des Spectacles.

(113) La « désorganisation » des archives de la Direction des spectacles et l'absence de documents rendent difficile une analyse rationnelle de l'évolution de la structure des organes administratifs spécialisés. Pour connaître la vérité dans l'histoire de l'action de l'Etat en matière théâtrale, il faut se faire plus détective que compilateur ! Notre présentation est de ce fait assez « impressionniste » et donc sujette à discussion ou à contestation. Néanmoins, les recoupements auxquels nous nous sommes livrés, les conversations nombreuses que nous avons eues avec d'anciens fonctionnaires de la Direction générale des Arts et des Lettres nous autorisent à penser que notre appréciation traduit dans une large mesure la réalité.

(114) Si nous recourons à cette formule empruntée à une terminologie servant à qualifier certains régimes politiques, c'est non pour céder à une manie de l'analogie facile et superficielle, mais bien parce que aux yeux des hommes directement concernés par l'action de l'Etat, le chef de l'administration théâtrale fait figure de monarque redoutable ou simplement « régnant ».

Objectivement, son entreprise était vouée à l'échec. Tout aurait dû contribuer à la décourager : le manque de crédits, l'indifférence du Parlement, et surtout une organisation administrative qui la maintint au grade de *sous-directrice* des spectacles et de la musique (115). Faute de pouvoir régner, elle se décida à « gouverner » : courageusement, patiemment, soutenue par ses supérieurs hiérarchiques et notamment par le Directeur général des Arts et des Lettres, M. Jaujard, elle réussit à donner une impulsion qui fait date dans l'histoire de la décentralisation dramatique. Aide à la première pièce, concours des jeunes compagnies, soutien aux animateurs, nomination de J. Vilar à la tête du T.N.P., voilà des institutions ou des actes auxquels le nom de Jeanne Laurent est exclusivement ou partiellement attaché.

Mais son autorité était devenue trop grande en 1952 pour être supportée par ses chefs et par les parlementaires. Le ministre de l'Education nationale de l'époque, M. André Marie décida, sur la demande expresse et insistante de M. Cornu, Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, de la nommer, le 30 octobre 1952, sous-directrice au service universitaire des relations avec l'étranger : manière élégante de l'empêcher de poursuivre sa tâche. Les déclarations de M. Jacques Debû-Bridel, rapporteur au Conseil de la République pour les chapitres du budget relatifs aux Arts et aux Lettres en décembre 1952, témoignent bien des réactions des hommes politiques à l'égard des fonctionnaires dynamiques : « Je suis heureux, au passage, de rendre hommage à ceux et à celles qui s'en vont ou qui s'en iront... Mais il serait très grave d'oublier que nous vivons en démocratie et que, quelle que soit l'importance des fonctionnaires ou des directeurs d'entreprises subventionnées ou nationales, ils sont et demeurent tous responsables vis-à-vis du pouvoir exécutif qui lui, a des comptes à rendre au pouvoir législatif; ici, conclut-il en s'adressant au secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, nous ne voulons connaître que vous ! » (116).

b) « Le roi ne gouverne, ni ne règne » (1953-1959).

M. Coumet succède à Mlle Laurent en 1953, dans des conditions qui feront de lui plus un gestionnaire qu'un innovateur : la sous-

(115) *J.O.*, 14-11-1946.

(116) C.R., séance du 9 décembre 1952, *J.O.*, Débats parlementaires, p. 2295. M. Chardou avait sur ce point une autre conception des rapports entre fonctionnaires, ministres et parlementaires : « Ce ne sont pas les ministres qui doivent être responsables de la gestion des services publics devant le Parlement : ce sont les fonctionnaires permanents qui doivent être responsables devant les ministres de la gestion de ces services et les ministres ne peuvent être responsables que du contrôle qu'ils exercent sur les fonctionnaires permanents (Chardou : « Le pouvoir administratif », Paris 1911, Librairie Perrin et Cie).

direction des spectacles est en effet supprimée. Mlle Laurent n'était que sous-directrice. Lui ne l'est même plus, il est simplement chargé, comme administrateur civil, de la coordination des bureaux des spectacles et de la musique. Souci d'économie et peur de la puissance des fonctionnaires expliquent cette décision : on est sûr au moins qu'il n'aura pas les attributs et les signes extérieurs du souverain et qu'en tout cas, il coûtera moins cher à l'Etat !

Le résultat recherché est obtenu : pendant sept ans, l'action de l'Etat stagne, non par manque d'imagination ou d'esprit d'entreprise du responsable, mais faute de crédits suffisants. L'homme a un sens très aigu du service public et s'adonne avec passion à son métier. Mais il estime, avec juste raison, que la fécondité d'une politique exige que ne soient pas créées chaque jour, pour le plaisir de l'innovation, des structures nouvelles; que soient au contraire renforcées et stabilisées les institutions déjà existantes. Il a assez d'humilité et d'abnégation pour comprendre que le temps n'est pas aux feux d'artifice, mais à la poursuite patiente et obstinée d'une œuvre dont les bases ont été jetées par son prédécesseur. Et il est vrai que, sous son impulsion, certaines institutions comme l'aide aux jeunes compagnies ou l'aide à la première pièce ont connu un très grand essor et ont suscité de nombreuses vocations : pour les faire fonctionner, il n'était point besoin de crédits considérables : l'enthousiasme et le dévouement suffisaient. Par contre — et c'est là où l'on peut parler de stagnation — la décentralisation dramatique n'a pu se poursuivre et a été gravement paralysée par manque de moyens matériels. Il aurait fallu donner aux centres dramatiques existants une aide plus substantielle; il aurait fallu aussi en créer de nouveaux. Mais ce que Jeanne Laurent avait fait en instituant les centres dramatiques, c'eût été folie de le refaire en en mettant d'autres en place : M. Coumet n'aurait pas eu d'argent à leur donner ! Il serait trop facile de reprocher à ce fonctionnaire une apparente inertie dans un domaine où le seul vrai coupable était le Parlement !

De cette brève analyse de la période Laurent et de la période Coumet, il est possible de tirer une conclusion applicable à d'autres secteurs de l'intervention de l'Etat : si nous mettons entre parenthèses la personnalité respective de ces deux personnes (dont l'une est indéniablement plus volontaire et plus ambitieuse que l'autre), nous constatons que l'action dynamique a immédiatement succédé à une période de mutation profonde dans l'Etat (« après guerre », changement de régime politique) (117) et que le ralentissement a coïncidé avec une

(117) Michel Crozier estime cependant que « le climat » de la libération est fait d'éléments contradictoires. D'une part, « il y a bien effectivement changement : les traditions sont mises directement en cause ; on innove ; de nouveaux

période de stabilisation, certes provisoire, du régime. Un Etat nouveau, quel qu'il soit, est plein d'ardeur et de projets : il stimule l'enthousiasme de ses serviteurs. Un Etat adulte s'installe dans la mollesse et l'habitude : il encourage à la passivité. Ce qu'il est possible de réaliser dans les premières années d'un nouveau système politique ne l'est souvent plus ultérieurement : le « tonus » collectif et individuel a diminué. Il n'est pas certain que Mlle Laurent n'aurait pas été, elle aussi, découragée petit à petit par les obstacles grandissants qui se sont trouvés sur le chemin de ses successeurs. Si rien n'est vraiment et définitivement insurmontable pour l'homme qui a la volonté têtue d'aboutir, convenons qu'un certain climat politique et psychologique (celui d'une ère de construction ou de reconstruction) soutient et favorise davantage la volonté d'agir.

La validité de cette appréciation est confirmée par la troisième période, caractérisée par des novations profondes dans l'action de l'Etat en matière théâtrale et qui, précisément, est corrélative à un changement de régime politique.

c) « Le roi règne et gouverne » (1961-1966).

M. Biasini, grâce aux titres qui lui sont conférés, va pouvoir se conduire en souverain régnant. Son caractère, les circonstances politiques, les crédits dont il dispose en feront aussi un souverain gouvernant.

Par décret du 11 décembre 1961, la Direction des spectacles est en effet recréée, sous le nom de « Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle ». Elle est organisée en six bureaux :

— Théâtres nationaux, décentralisation lyrique et danse;
— Musique (118) ;
— Action théâtrale;

comportements et de nouveaux styles de vie s'imposent. Mais d'autre part, ce changement confirme le modèle classique ; il a lieu à travers une crise dont le déroulement hypothèque l'avenir et perpétue la distinction dont souffre la société entre l'ordre de la morale et l'ordre de l'action réelle » (Preuves, janvier 1966, p. 8).

(118) Une circulaire ministérielle du 28 mars 1966 a retiré à la Direction « le Bureau de la musique » et l'a placé sous la responsabilité technique d'un Inspecteur général de l'Enseignement musical et sous l'autorité administrative du Chef du Service des Enseignements artistiques. C'est un curieux procédé (à notre sens tout à fait illégal) que de défaire par circulaire ministérielle ce qui avait été bâti par décret. Le Ministère des Affaires Culturelles qui ne méritera jamais d'être critiqué pour excès de formalisme, n'est pas avare, comme nous le verrons ultérieurement, de tels procédés !

A la suite de cette modification, la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle porte le nom de « Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle ». Mais cette dénomination sera de courte durée, puisque avec le départ de M. Biasini et son remplacement par M. Raison, en octobre 1966, elle deviendra « Direction du Théâtre et des Maisons de la Culture ».

— Réglementation et fiscalité;

— Maisons de la culture;

— Associations culturelles.

C'est avec la Direction des Musées de France, la seule Direction appartenant à la Direction générale des Arts et des Lettres (les autres domaines étant de la compétence soit d'un service — enseignements artistiques — soit d'une sous-direction — création artistique, droit d'auteur... —). M. Biasini occupe donc, dans la hiérarchie du ministère des Affaires culturelles, une situation prééminente. A cela s'ajoutent et son tempérament personnel et la conjoncture politique qui font de lui le monarque du théâtre français. Ayant acquis, par ses nombreuses activités Outre-Mer, un sens très développé des contacts humains et un goût prononcé pour l'action, il a recours plus que ses prédécesseurs à des méthodes de travail vivantes : homme de réflexion, il est aussi l'homme des déplacements et il n'hésite pas à aller rencontrer sur place les animateurs et les élus locaux. Entouré d'une équipe de collaborateurs jeunes, « homme dynamique et d'un pragmatisme inhabituel aux grands commis de l'Etat » (119), il déploie une activité débordante. Apprécié pendant une longue période par son ministre, soutenu efficacement par le Directeur général, M. Gaëtan Picon, il jouit d'un grand prestige personnel qui lui permet non seulement d'être un exécutant persuasif et convaincant des décisions ministérielles ou des directives du Directeur général, mais surtout un initiateur, un défricheur et un innovateur. Un témoignage de son ascendant et de sa puissance : lorsque tel ou tel homme de théâtre ou tel ou tel critique de presse évoque la politique théâtrale du ministère des Affaires culturelles, il ne dit point : « La politique de Malraux est bonne ou mauvaise... » mais « M. Biasini a tort ou a raison... l'impérialisme de Biasini...; les idées de Biasini... les erreurs de Biasini... ».

Cette constatation corrobore notre proposition précédente : un changement de régime facilite les entreprises nouvelles. Il n'est pas impossible que d'ici quelques années, la politique culturelle connaisse un certain ralentissement, mais sans doute moins sensible que sous la IV^e^ République. La politique de développement culturel a été maintenant poussée tellement loin qu'il sera impossible de revenir en arrière; des théâtres ont été construits, il faudra bien des crédits pour les faire fonctionner; des villes ont bénéficié de la construction d'une maison de la culture, il faudra bien en édifier pour celles qui en réclameront; un public s'est constitué, il faudra bien lui donner satisfaction !

(119) Renée Saurel (Les Temps Modernes, février 1965, n° 225, p. 1526).

Outre cette remarque relative a l'effet euphorisant des nouveaux régimes politiques sur le comportement des responsables, il convient de noter l'inquiétante importance que donnent certains systèmes parlementaires aux fonctionnaires (120).

Paradoxalement, deux systèmes aussi différents que celui de la IV^e^ République et celui de la V^e^ République, aboutissent sur ce plan aux mêmes résultats : dans un cas cela est dû à l'impuissance du Parlement (qui résulte de l'absence de majorité) et à l'instabilité ministérielle; dans l'autre, cela provient de la limitation institutionnelle des pouvoirs des Assemblées. Le phénomène est amplifié par la traditionnelle indifférence des parlementaires à l'égard du théâtre dont nous avons fait l'analyse précédemment. Tous ces facteurs contribuent à conférer aux fonctionnaires qui jouissent de la stabilité (121), qui disposent des informations et n'ont d'autres occupations professionnelles que le théâtre, une efficacité dont sont souvent dépourvus les organes non spécialisés (122).

Notre tableau de l'organisation administrative comporterait des lacunes si nous ne mentionnions pas que les fonctionnaires sont assistés dans leurs tâches par diverses commissions et par deux inspecteurs généraux des spectacles. Des commissions, nous parlerons en détail

(120) « Les bureaux règlent l'action des ministres », notait souvent Pelletan (cité p. 197 par J.-C. GAUTRON : « Les départements ministériels en France », Thèse, Bordeaux 1960).

(121) Encore faut-il qu'elle soit suffisamment grande. M. Gustave Larroumet, qui a occupé à la fin du XIX^e^ siècle pendant 3 ans et demi les fonctions de Directeur des Beaux-Arts, estimait, alors pourtant que les tâches de ce fonctionnaire étaient moins lourdes à cette époque, que « le temps [lui avait] fait défaut... Le fonctionnement du régime parlementaire est de telle nature, dans notre pays, avec le vote annuel de toutes les parties du budget, que dans chaque administration, et dans celle des Beaux-Arts, en particulier, plusieurs mois de l'année sont consacrés, à préparer, pour se défendre ou pour fournir des armes contre elle-même, les éléments d'un débat qui, parfois met tout en question et ruine des projets longuement préparés » (Gustave LARROUMET : « L'Art et l'Etat en France », Paris 1895, p. XXXIII).

(122) Les responsables des théâtres subventionnés eux-mêmes préfèrent dépendre de fonctionnaires stables et entreprenants plutôt que de parlementaires absorbés par de multiples préoccupations. C'est ainsi que Georges Wilson, apprenant le départ de M. Biasini pouvait déclarer : « Je regrette que des hommes de cette valeur n'aient pas le temps d'aller jusqu'au bout de leur mission. Quand il s'est agi pour moi de prendre la direction du T.N.P., nous avions établi ensemble un plan sur plusieurs années... Nous avions discuté d'homme à homme, je n'ai aucune preuve de ces projets. Pour moi, tout est à refaire... Le départ de M. Biasini, c'est un collaborateur du T.N.P. qui m'est enlevé... » (*Le Monde*, du 18 octobre 1966).

De même, les directeurs de centres dramatiques, des troupes permanentes et des Maisons de la Culture, ne manquaient-ils pas à l'occasion de ce départ de réaffirmer « leur volonté d'indépendance et de liberté... au moment où l'action du Ministère des Affaires Culturelles semble soumise à de grands changements, notamment à l'encontre d'hommes qui, depuis plus de 7 ans, ont mené avec conviction, réalisme, efficacité et audace la politique du ministre ».

dans le cours de notre développement et nous demandons au lecteur de bien vouloir se reporter à la deuxième partie de cette étude. Des inspecteurs généraux des spectacles, nous dirons qu'ils sont à la fois des conseillers pour les troupes et des informateurs pour les responsables de l'administration. Si leur fonction est uniquement consultative, ils jouent néanmoins un rôle important qui est ainsi défini par l'un des deux inspecteurs généraux des spectacles actuellement en poste (123). M. Georges Lerminier : « Le rôle des deux inspecteurs généraux des spectacles ne diffère pas, dans le principe, de celui des inspecteurs généraux de tous les départements ministériels. Ils sont placés auprès du ministre pour remplir toutes missions de conseil, de contrôle et de renseignement d'ordre artistique du ressort de leur compétence. Cette mission générale se double, dans le fait, d'une mission de liaison morale auprès des animateurs des centres dramatiques et des animateurs indépendants, susceptibles d'être subventionnés. Ils assistent à cet égard l'administration dans ses tâches de contrôle, de promotion et de détection. Ils peuvent, en outre, être consultés sur tous problèmes intéressant la vie théâtrale, dont ils sont les observateurs permanents » (124).

Telle se présentait l'organisation administrative en 1966. Mais il est probable qu'elle fera l'objet de modifications profondes dans les mois à venir : M. Pierre Moinot, qui avait déjà assuré l'interrègne entre M. Coumet et M. Biasini et avait largement contribué à définir la politique théâtrale et culturelle de la V^e^ République, a en effet été appelé à occuper les fonctions de Directeur général des Arts et des Lettres, en remplacement de M. Gaëtan Picon (125), avec mission « d'étudier la transformation de l'ensemble des moyens dont il dispose et les conditions de création d'une Direction générale de l'Action culturelle ». M. Francis Raison vient d'autre part de succéder avec le titre de « Directeur du théâtre et des maisons de la culture » à M. Biasini qui a été appelé à d'autres fonctions (126).

*
**

Notre analyse des organes d'intervention de l'Etat a fait apparaître *deux types* de comportement étatique face au théâtre : une attitude traditionnelle et conservatrice, celle généralement adoptée par les organes non spécialisés; une attitude plus volontiers dynamique et réformatrice, celle assez souvent manifestée par les organes spécialisés.

(123) M. Raphaël Deherpe et M. Georges Lerminier.
(124) Interview réalisée le 13 mai 1966.
(125) Décret du 6 octobre 1966 (*J.O.*, du 7 octobre, p. 8819).
(126) Décret du 19 octobre 1966 (*J.O.*, du 2 octobre). M. Biasini vient tout récemment d'être nommé Directeur de la Télévision.

La première attitude correspond à la « doctrine théâtrale » étatique du XIX^e siècle, avec cette précision qu'elle n'entend plus officiellement censurer des œuvres dramatiques. Elle est ainsi décrite en 1883 par Dupré et Ollendorff dans leur Traité : « Pour le théâtre, l'intervention de l'Etat ne se traduit que par le contrôle des œuvres dramatiques et par *la protection spéciale que l'administration accorde à quatre de nos institutions théâtrales dont elle fait plus ou moins ses institutions propres* » (127). Elle vise aujourd'hui essentiellement à assurer la conservation et la survie des institutions anciennes gérées par l'Etat.

La seconde attitude exprime une doctrine qui a vu le jour après 1945 et qui prétend, selon l'expression du V^e Plan, faire du théâtre « *un instrument de la promotion culturelle que connaît notre époque* » (128). Elle tend davantage à favoriser la formation de nouveaux courants ou de nouvelles entreprises, non par la voie de l'appropriation directe, mais grâce à des procédés divers d'incitation.

Aussi consacrerons-nous notre *première partie* à *l'orientation traditionnelle* de l'intervention étatique qui fait de l'*Etat*, l'*entrepreneur* de l'activité théâtrale.

Notre *seconde partie* mettra l'accent sur l'*orientation moderne* de l'intervention étatique et considèrera l'*Etat*, en tant que *stimulateur de l'activité théâtrale.*

(127) DUPRÉ et OLLENDORFF : « Traité de l'administration des Beaux-Arts » (Paris 1885, p. 333).

(128) V^e Plan de développement économique et social, tome II, p. 326.

PREMIERE PARTIE

L'ORIENTATION TRADITIONNELLE DE L'INTERVENTION ETATIQUE

L'ÉTAT ENTREPRENEUR

Dans la plupart des pays, les Etats jeunes ont cherché à consolider leurs assises par la fondation d'un ou plusieurs théâtres nationaux, surveillés et financés par la puissance publique (1). La France a, elle aussi, connu ce phénomène sous le règne de Louis XIV, au moment où précisément « l'Etat-Nation » cherchait à s'affermir.

La « stabilisation » définitive de « l'Etat-Nation » n'a pas fait disparaître ces institutions théâtrales qui, si traditionelles soient-elles, survivent encore aujourd'hui. Davantage : leur nombre s'est multiplié, ce qui montre la pérennité de la vieille conception qui faisait de l'Etat le grand maître de la « *production théâtrale* ».

Au nom de cette même conception, la responsabilité de la formation des comédiens devait être confiée à l'autorité publique. L'organisme qui a été créé pour répondre à cette préoccupation est toujours en

(1) Ce fut le cas notamment au XIX[e] et au XX[e] siècles dans certaines régions d'Europe Centrale où le théâtre fut considéré comme un moyen d'affirmer la personnalité nationale des nouveaux états. C'est le cas aujourd'hui dans divers pays, jadis soumis à la colonisation, qui se servent du théâtre pour lutter contre l'influence culturelle de l'ancien occupant.

place. Un projet récent de création d'une école destinée à former les futurs animateurs de théâtre a même momentanément permis de penser que l'Etat voulait devenir l'entrepreneur de toute la « *formation théâtrale* ».

Nous consacrerons le premier Titre à « *l'Etat, entrepreneur de la production théâtrale* », le second Titre à « *l'Etat, entrepreneur de la formation théâtrale* ».

TITRE PREMIER

L'ETAT, ENTREPRENEUR DE LA PRODUCTION THEATRALE : LES THEATRES NATIONAUX

La démarche qui aurait toutes les apparences de la logique et de la cohérence devrait nous conduire à analyser tout d'abord le régime respectif de chaque théâtre national et à dégager, en second lieu, les traits communs à ces théâtres de façon à mettre en évidence la spécificité de la notion de théâtre national.

Mais, outre que cette méthode nous contraindrait à faire une présentation trop descriptive et souvent dénuée d'intérêt des statuts de ces théâtres, il nous est apparu plus opportun de chercher avant toute chose à rendre compte, à la lumière de l'histoire théâtrale française et éventuellement d'exemples étrangers, du concept de théâtre national. Cette analyse préalable nous permettra de mieux comprendre ensuite les particularités des différents systèmes de gestion et de tirer de leur examen des enseignements plus précieux.

Le premier chapitre portera ainsi sur *la notion de théâtre national*, le second sur *le régime des théâtres nationaux*.

CHAPITRE PREMIER

La notion de théâtre national.

La notion de théâtre national n'a jamais fait l'objet, semble-t-il, d'une analyse (1). Elle est, néanmoins, couramment utilisée par les responsables de l'administration, par les hommes de théâtre et par le public. Elle est parfois même employée dans certains textes réglementaires.

Chacun sait les théâtres qu'elle recouvre : Comédie-Française, Odéon-Théâtre de France, Théâtre National Populaire. Mais personne ne se préoccupe de savoir si elle est une simple commodité de langage servant à désigner globalement les trois théâtres ci-dessus indiqués, mais n'impliquant aucune parenté ou identité de régime juridique ou culturel entre eux, ou au contraire, si elle représente une « catégorie » administrative et artistique, au contenu défini.

Si l'on se réfère aux expériences étrangères, il est clair que tantôt la notion de théâtre national n'est qu'une pure appellation qui confère simplement à son destinataire une prééminence ou un prestige particulier, tantôt elle sous-entend l'application d'un régime administratif et financier spécial. On peut schématiquement définir ce régime comme étant celui d'un service public national, bénéficiant de crédits de l'Etat (dont le montant est au moins supérieur à 50 % de ses ressources), soumis à un contrôle administratif rigoureux (dont les modalités varient selon les régimes et les pays), et assumant une mission culturelle parti-

(1) La thèse de M. Roger Pierre, en dépit de son titre, « La Notion de Service public et les Théâtres Nationaux » (Paris, 1944) ne présente aucune analyse systématique des théâtres nationaux et se contente d'en faire une description. En particulier la notion de service public est souvent absente de ses préoccupations et n'est réellement étudiée que dans un chapitre nettement séparé qui a peu de rapport avec le problème des théâtres nationaux.

culière qui peut être une mission de prestige, de propagande, ou d'éducation.

L'existence et la forme des théâtres nationaux dans un pays sont largement tributaires de divers facteurs d'ordre politique, administratif, économique et culturel. L'analyse de ces *facteurs* est en mesure d'éclairer avec plus de netteté la notion de théâtre national. Elle fera donc l'objet d'une première section.

Nous tenterons, ensuite, dans une deuxième section, de rechercher les *éléments constitutifs* de la notion de théâtre national en France.

Section I

LES FACTEURS FAVORISANT L'EXISTENCE DE THEATRES NATIONAUX

Pour bien comprendre ce que représente l'institution des théâtres nationaux en France, il nous paraît utile, dans cet examen de leurs conditions d'apparition, de faire appel à des exemples empruntés aux systèmes étrangers.

Chaque théâtre national est né de circonstances historiques très particulières et s'inscrit dans une législation spéciale et un régime de droit original. Il nous semble, cependant, qu'une espèce de typologie des « facteurs » favorables peut aider à mieux comprendre la nature de ces théâtres dans tous les pays. Ces facteurs tiennent, à titre essentiel, d'une part à la structure juridique de l'Etat, d'autre part au contenu idéologique du régime.

Sous-Section I

La structure juridique de l'Etat.

I. — La structure constitutionnelle.

La remarque fondamentale à formuler sur ce point concerne les régimes de type fédéral. Dans ces régimes, figurent en général, parmi les domaines réservés aux « états » membres de la fédération, les questions éducatives et culturelles : le pouvoir fédéral est en principe incompétent dans ces matières et s'interdit très souvent d'intervenir. Cela explique, pour une grande part, l'absence de théâtres nationaux aux Etats-Unis, au Canada, en République Fédérale d'Allemagne, en Suisse, en Australie...

Dans ce cas, ce sont les Etats membres qui, parfois, prennent en chargent la gestion d'un théâtre.

Il est cependant des pays à régime fédéral, tel l'U.R.S.S., qui possèdent un ou plusieurs théâtres nationaux. C'est qu'un facteur plus déterminant (politique notamment) contrebat l'influence du « facteur fédéral » (2).

Retenons que, d'une façon générale, les régimes de type fédéral sont peu favorables à l'apparition de théâtres nationaux.

Dans les régimes de type unitaire, il importe de tenir compte de la structure administrative : selon sa plus ou moins grande centralisation, c'est elle qui détermine ou non la naissance et l'existence des théâtres nationaux.

II. — La structure administrative.

Les pays à tradition centralisatrice sont les meilleurs berceaux des théâtres nationaux. En suscitant la majeure partie des activités nationales, l'Etat centralisateur omet rarement la création d'un théâtre national. L'exemple de la France est à cet égard le plus caractéristique : ce sont les régimes politiques pratiquant la centralisation qui ont fondé les théâtres nationaux ou en ont contrôlé le plus étroitement la gestion. Ainsi la Comédie-Française a-t-elle été créée par la monarchie absolue. Supprimée par la Révolution (3), elle a été reconstituée par Bonaparte sous une forme beaucoup plus bureaucratique. « Le ton général de ce décret, écrit Mme Dussane à propos du "décret de Moscou", a quelque chose d'autoritaire, de rigoureux, parfois même de sévère... » La France pays centralisateur par excellence, a depuis plus d'un siècle et demi deux théâtres nationaux, et depuis cinquante ans trois théâtres nationaux, alors que certains pays n'en ont pas un seul !

A l'inverse, les Etats unitaires dans lesquels l'emportent la régionalisation, la déconcentration ou la décentralisation, possèdent rarement un théâtre national ou en favorisent la création avec beaucoup de prudence et de timidité : c'est le cas de l'Angleterre qui, en octobre 1963 seulement, a créé un théâtre national dont la direction a été confiée à Sir Lawrence Olivier; encore le montant de la subvention n'est-il que de 130.000 livres, et la gestion dépend-t-elle, non pas directement du Gouvernement, mais d'un bureau composé de personnes représentatives de la vie publique et artistique, nommées, il est vrai, par le Chancelier de l'Echiquier.

(2) La Constitution de l'U.R.S.S. du 5 décembre 1936 qui donne au « pouvoir fédéral » un grand nombre de prérogatives, notamment dans le domaine de l'éducation, en fournit un témoignage éclatant. Cf. le théâtre en U.R.S.S. (La documentation française, Notes et Etudes Documentaires, n° 1903, 3 août 1954).

(3) Mais dans sa période centralisatrice et autoritaire, la Révolution a tenté (ce qui confirme notre thèse) de constituer une sorte de théâtre national, le « ci-devant Théâtre Français, orné de l'inscription Théâtre du Peuple... » et de limiter la liberté théâtrale qu'elle avait instituée en 1790.

C'est aussi le cas de l'Italie qui n'a pas de théâtre national et renaît à la vie théâtrale depuis seulement une quinzaine d'années avec les « Teatri stabili », installés dans plusieurs grandes villes.

Cependant, il ne s'agit là que d'indications dont la portée est relative : les facteurs tenant à la structure administrative peuvent être, soit contrariés, soit renforcés par le contenu idéologique du régime.

Sous-Section II

Le contenu idéologique du régime.

Les régimes à pouvoir fort ou à tendance interventionniste cherchent à mettre en place des théâtres nationaux plus volontiers que les régimes à tradition libérale.

Cet interventionnisme repose sur des motifs tantôt politiques, tantôt économiques.

I. — Interventionnisme a des fins politiques.

Les théâtres nationaux ont aux yeux de ces régimes, alternativement ou corrélativement, une fonction de prestige, une fonction d'éducation ou une fonction de propagande. Dans les exemples que nous allons évoquer, nous retrouverons toujours une de ces « fonctions », parfois plusieurs à la fois.

Tous les régimes socialistes, même ceux à structure fédérale, ont institué des théâtres nationaux. En U.R.S.S., avant même la révolution, il existait depuis longtemps des théâtres nationaux, en particulier les théâtres impériaux qui dépendaient directement de la Cour. Vieille tradition donc, que celle qu'ont renforcée les Soviets en développant les institutions nationales de théâtre, d'abord par le décret de Lénine du 26 août 1919, puis surtout par le décret du 24 avril 1932. Dans une première période (jusqu'en 1930 environ), les théâtres soutenus et financés par l'Etat, ont essentiellement une fonction éducative (4). Ensuite, sous le régime stalinien, la fonction de propagande devient prééminente. Aujourd'hui, les « fonctions » de prestige et de culture semblent l'emporter sur les fonctions de propagande.

En régime socialiste, où l'ensemble de l'activité artistique et culturelle est pour l'essentiel nationalisée et étroitement dépendante des pouvoirs publics, il est difficile de distinguer les théâtres nationaux des autres théâtres, à moins d'attacher une signification et une

(4) Il y règne au surplus une très grande liberté d'expression qui favorise des expériences audacieuses, comme celle de M. Meyerhold.

portée particulière à l'origine des ressources financières, selon qu'elles proviennent de l'Etat ou d'autres organismes publics.

Cependant l'appellation « national » confère à certains théâtres une suprématie et un prestige tout spéciaux : Théâtre National Ivan Vasov en Bulgarie, Théâtre National de Prague et Théâtre National Slovaque de Bratislava en Tchécoslovaquie, Théâtre National de Budapest en Hongrie.

Les régimes d'inspiration fasciste, moins soucieux de culture que les régimes socialistes, préfèrent utiliser d'autres institutions pour les activités de propagande et se préoccupent rarement de mettre en place des théâtres nationaux. Les exemples de théâtres nationaux ne manquent pourtant pas dans ce type de régime. C'est que ces Etats, s'ils ne se servent pas du théâtre à des fins de propagande, veulent éviter au moins que les salles de spectacles ne deviennent des foyers d'opposition. En règle générale, ces théâtres nationaux se caractérisent par la neutralité et le conformisme politique de leur répertoire et de leurs représentations : ni hostiles, ni favorables au gouvernement en place, ils ne jouent aucun rôle véritable dans la vie nationale, si ce n'est qu'ils servent parfois de caution intellectuelle à l'ordre établi.

L'activité théâtrale au Portugal est, à cet égard, riche d'enseignements : il existe, à côté du Théâtre National Lyrique (le Théâtre San Carlos de Lisbonne) un Théâtre National Dramatique (le Théâtre National de D. Marie II), géré par un concessionnaire qui bénéficie d'une subvention annuelle (45.000 dollars environ) et de l'exonération des taxes fiscales. Son répertoire est composé de pièces nouvelles d'auteurs portugais, choisis par un comité de lecture présidé par le délégué du gouvernement, de pièces étrangères retenues par ce comité avec l'approbation du délégué du gouvernement et de pièces classiques portugaises. Le contrôle du gouvernement peut intervenir « a posteriori », par l'interdiction de représenter une pièce (comme cela est arrivé en 1965 avec « L'émeute » de Miguel Franco). Les autres théâtres, théâtres privés, sont soumis à une censure très stricte et souvent arbitraire, exercée par une commission spéciale (5). Le prix des places par rapport au revenu moyen de la population, le choix du répertoire, l'absence d'une politique culturelle, le contrôle du gouvernement, tout contribue à faire du théâtre, au Portugal, un divertissement pour une élite bourgeoise, principal soutien du régime en place.

La carence de l'initiative privée, jointe à l'absence de tradition théâtrale, constitue aussi un motif d'intervention du gouvernement.

(5) Cf. le texte de la motion signée par 180 auteurs metteurs en scène et intellectuels portugais, publié dans « Théâtre dans le Monde », vol. XIV, n° 2, mars-avril 1965.

C'est le cas d'un certain nombre de pays en voie de développement, soumis jadis à une colonisation et dotés d'un pouvoir fort, qui s'efforcent de susciter une activité théâtrale nationale, si possible dégagée de toute influence étrangère, en créant des théâtres nationaux. T.N.A. en Algérie, théâtres nationaux dans quelques pays d'Afrique Noire, certains théâtres en Amérique Latine, Théâtre de l'Université Royale des Beaux-Arts au Cambodge... De même le Théâtre Devlet Tiyatrosu en Turquie a-t-il été fondé pendant la période du « Kémalisme ».

Dans le même ordre d'idées, un grand nombre de théâtres nationaux modernes ont été fondés à un moment où les pays tentaient de s'affirmer comme nations face à l'impérialisme économique, politique et culturel d'autres Etats (Pays d'Europe Centrale, Finlande...). A l'inverse, le facteur national (dans les pays composés de deux communautés) a quelquefois constitué un obstacle : en Belgique, l'existence de deux catégories de population conjuguée à la tradition de libéralisme, a longtemps empêché l'éclosion d'un théâtre national. Par arrêté du Régent du 19 septembre 1945, il a enfin été créé en Belgique un théâtre national d'expression française et une section d'expression néerlandaise. En vérité, il s'agit plus d'une appellation imposant une mission d'éducation populaire et donnant droit à une subvention de l'Etat que d'un véritable théâtre national, puisque l'aide financière est limitée, et le contrôle administratif quasi inexistant. C'est dans le même esprit que devrait être créé dans quelques années un théâtre national au Canada, l'un d'expression française, l'autre d'expression anglaise. Les deux théâtres seraient les héritiers des deux compagnies professionnelles les plus notoires dans chacune des deux langues : la compagnie de Stratford (Ontario) et le Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

Si l'interventionnisme à des fins politiques peut provoquer la mise en place de théâtres nationaux, l'interventionnisme à des fins économiques peut, exceptionnellement, jouer un certain rôle.

II. — Interventionnisme a des fins économiques et sociales.

Il s'agit, en fait, d'une expérience à peu près unique en son genre. C'est celle du Théâtre Fédéral aux Etats-Unis, sous la présidence de Roosevelt entre octobre 1935 et juillet 1939. La crise et le chômage n'avaient pas épargnés le monde du spectacle. Pour y porter remède, le gouvernement décida de créer le « Federal Theater » qui, pendant quatre ans, sous la direction de la dynamique Hallie Flanagan, présenta à des millions de spectateurs de quarante Etats des pièces d'auteurs classiques et modernes : Shakespeare, Shaw, Marlowe, O'Neill, Tollers, T.S. Elliot..., des spectacles de marionnettes, des spectacles

pour enfants, des ballets, des spectacles de « living newspaper » (journal vivant) (6). Il donna aussi aux Noirs une possibilité de s'exprimer. Plus de 8.000 travailleurs (acteurs, techniciens, etc.) y collaborèrent. Malheureusement, le Théâtre Fédéral fut bientôt accusé d'avoir partie liée avec les communistes. Un des membres de la commission d'investigation sur les activités anti-américaines, instituée en 1938, alla jusqu'à s'inquiéter auprès d'Hallie Flanagan de savoir si Marlowe n'était pas un écrivain communiste ! Le Congrès finit par supprimer toutes les subventions à ce théâtre, accusé, non seulement de « communisme », mais d' « immoralité ». Le 30 juin 1939, le Federal Theater disparaissait, « et avec lui l'espoir d'un théâtre national populaire qui fasse réellement échec à « Broadway » (7).

L'examen rapide des conditions d'apparition des théâtres nationaux permet de mesurer la relativité de la notion de théâtre national. Son contenu mérite d'être précisé avec plus de rigueur par une recherche des « critères » susceptibles de définir cette institution en France.

Section II

LES ELEMENTS CONSTITUTIFS DE LA NOTION DE THEATRE NATIONAL

Une étude historique de la vie théâtrale en France et une analyse de la situation des théâtres dits « nationaux » dans notre pays permettent de donner de ces théâtre la définition suivante : ce sont des théâtres pourvus d'une mission culturelle spécifique et érigés en services publics nationaux.

Alors que le critère de « mission culturelle spécifique » tend à devenir plus flou que par le passé du fait du développement d'autres activités théâtrales soutenues par l'Etat, le critère de « mission de service public national » conserve encore toute sa valeur.

Sous-Section I

Mission culturelle spécifique : de la rigueur à la confusion.

Lorsque le théâtre relevait pour l'essentiel du bon vouloir de la puissance publique, la mission « culturelle » des théâtres nationaux

(6) Genre caractérisé par l'utilisation de l'Agit-Prop, de la projection, de la revue musicale et de techniques pour la présentation dramatisée des événements quoditiens et le commentaire de leurs implications politiques et sociales.

(7) Françoise Kourilsky : « Le Théâtre américain » dans " Theatre Populaire " (nos 52 et 53). Cf. aussi l'ouvrage de Hallie Flanagan : « The history of the Federal Theatre » (Arena, Benjamin Blom, N.Y., 1965).

était claire. Aujourd'hui, la multiplication des entreprises théâtrales, privées ou semi-publiques, rend moins original le rôle des théâtres nationaux. Néanmoins, ces théâtres ont encore leur raison d'être et remplissent une fonction d'une nature particulière. Pour bien saisir la portée de cette fonction, il convient, dans un premier temps, de décrire les formes anciennes de la mission des théâtres nationaux.

Dans un deuxième temps, nous étudierons les formes contemporaines de cette mission.

I. — Les formes anciennes.

A. — *Le monopole des représentations : forme non onéreuse de la subvention.*

Quand Molière, après avoir joué dans les principales villes du royaume, revient à Paris en 1658, trois groupes se partagent les faveurs du public :

— la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, dont l'activité principale est la tragédie;

— celle du Marais qui s'est illustrée en montant les premières pièces de Corneille et le Cid, et donne alors des spectacles de grande machinerie;

— celle, enfin, des Italiens.

Molière est présenté à Monsieur, frère du Roi. Il rencontre ensuite le Roi et la Reine Mère et est prié de donner au Louvre une représentation devant la famille royale. Autorisé à s'installer à Paris, Molière obtient du jeune monarque la permission d'appeler sa troupe : « Troupe de Monsieur, Frère unique du Roi ».

Cette appellation officielle ne lui permet pas pour autant de surmonter tous les obstacles matériels qui se dressent devant lui : aucune salle de théâtre ne lui est attribuée en propre, il doit se contenter du théâtre du Petit Bourbon, où, depuis quelques mois se sont installés les comédiens italiens. Dernier arrivé, il doit accepter leurs conditions : paiement d'une somme de 1.500 livres qui représente le remboursement partiel des dépenses qu'ils ont engagées pour l'équipement et la réfection du théâtre; acceptation de ne jouer que les jours extraordinaires, les Italiens se réservant, bien entendu, les jours ordinaires (mardi, jeudi ou dimanche), c'est-à-dire ceux où l'on fait recette !

Mais les Italiens sont contraints, en 1659, de repasser la frontière. Molière devient ainsi maître des lieux.

Pas pour longtemps, hélas ! Les nécessités de la construction de la colonnade du Louvre imposent, en effet, la démolition du Petit Bourbon.

Le Roi lui porte à nouveau secours en lui accordant l'autorisation de jouer au Palais-Royal où il débute en 1661. Les Italiens reviennent et Molière, qui n'a pas oublié leurs exigences passées, deux ans plus tôt, les oblige à son tour à lui verser 2.000 livres et à se contenter des jours extraordinaires !

Sa situation reste cependant précaire. Il n'est pas encore considéré comme un grand dramaturge. La lecture de la « Feuille des Bénéfices » dressée par Colbert pour l'année 1663, donne une idée de l'ordre des préférences royales pour les auteurs de cette époque : Corneille figure en tête, Molière en fin de liste, après Mezeras, Bensérade et Sorbière ! (8).

Nouvelle ascension vers la considération en 1665 : la troupe de Molière devient la Troupe du Roi et obtient une pension de 6.000 livres. De 1665 à 1673, la compagnie va connaître une période riche en succès et en réussites. Cette progression sera interrompue et gravement altérée par la mort de son chef, en 1673.

La Troupe du Roi va-t-elle disparaître ? On pourrait le penser quand Lulli, à la suite d'intrigues, réussit à obtenir la salle du Palais-Royal pour y faire représenter ses opéras et que, dans le même temps, l'Hôtel de Bourgogne arrache à la troupe plusieurs de ses meilleurs comédiens : La Thorillière, Baron, Beauval et son mari. Par chance, La Grange, fidèle et efficace directeur qui vient d'engager un remarquable comédien du Marais, Rosimond, prend possession d'une nouvelle salle construite en 1670, dans le jeu de Paume de la Bouteille, située en face de la rue Guénégaud.

Une lutte très vive s'engage alors entre le Théâtre Guénégaud (Les Comédiens du Roi), l'Hôtel de Bourgogne et le Marais.

Le 23 juin 1673, une ordonnance du lieutenant de police La Reynie, décide, sur un ordre du Roi transmit par Colbert, d'incorporer le théâtre du Marais (détenteur du répertoire de Corneille) au théâtre Guénégaud. Le processus entamé aboutira, un peu plus tard, à l'institution d'un véritable monopole en faveur de la troupe du Roi : il ne reste plus, en effet — la troupe du Marais venant d'être absorbée par le Théâtre Guénégaud — qu'un seul concurrent, rival de taille il est

(8) « Au sieur Pierre Corneille, premier poète dramatique du monde : 4.000 livres,
« Au sieur Mezeras, Historiographe : 4.000 livres,
« Au sieur Ménage, excellent pour la critique des pièces, Au sieur Perrault, habile en poésie et en belles lettres : 1.500 livres,
« Au sieur Bensérade, poète français fort agréable : 1.500 livres,
« Au sieur Corneille le jeune, bon poète français dramatique : 1.000 livres,
« Au sieur Sorbière, savant ès-lettres humaines : 1.000 livres,
« Au sieur Molière, excellent poète dramatique : 1.000 livres,
« Au sieur Racine, poète français : 800 livres.»

vrai, qui a su faire triompher avec éclat la tragédie racinienne : l'Hôtel de Bourgogne. Mais La Champmeslé, tragédienne admirable qui fait l'essentiel du succès de la troupe rivale, est entrée à l'Hôtel Guénégaud avec son mari le 3 mai 1673. Son départ, en privant la troupe de l'Hôtel de Bourgogne d'un concours irremplaçable, va précipiter sa décadence. Le projet du Roi — posséder un Théâtre Français unique — peut enfin se réaliser. Une ordonnance en date du 21 octobre 1680 (9) que l'on peut considérer comme l'acte de naissance de la Comédie-Française, crée notre premier théâtre national dramatique :

« De par le Roy,

« Sa Majesté ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de « comédiens établis à l'Hôtel de Bourgogne et dans la rue de Gué- « négaud, à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de « rendre les représentations des comédiens plus parfaites par le moyen « des acteurs et actrices auxquels Elle a donné place dans ladite « troupe, Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir lesdites trou- « pes de comédiens français seront réunies pour ne faire qu'une seule « et même troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la « liste sera arrêtée par Sa Majesté; et, pour leur donner moyen de « se perfectionner de plus en plus, Sa Majesté veut que la seule troupe « puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défenses à tous « autres comédiens français de s'établir dans ladite ville et faubourgs, « sans ordre exprès de Sa Majesté. Enjoint Sa Majesté au Sieur de « la Reynie, Lieutenant Général de police, de donner la main à l'exé- « cution de la présente ordonnance.

« Faict à Versailles, le XXI[e] jour du mois d'octobre 1680. »

Jusqu'en 1680, deux troupes se partageaient le monopole des représentations. Cette ordonnance crée un privilège exclusif au profit des seuls Comédiens Français, privilège des représentations dramatiques à Paris et, par conséquent, privilège d'exploitation du répertoire national (notamment Racine, Molière et Corneille).

A quels sentiments obéissent le Roi Louis XIV et ses Conseillers en ne laissant subsister qu'une seule troupe, se demande M. Pierre Aimé Touchard (10). S'agit-il d'une des expressions de la volonté royale de centraliser le pouvoir ? D'un simple désir d'économie, satisfait par la suppression de la pension versée à l'une des deux troupes ? D'un rêve de poète de voir les chefs-d'œuvre du répertoire dramati-

(9) Cette décision avait été précédé d'un ordre royal de réunion des deux troupes, daté du 18 août 1680 et de diverses délibérations préliminaires.

(10) P.A. Touchard : « Histoire sentimentale de la Comédie-Française » (Seuil 1956, p. 33).

que des XVI[e] et XVII[e] siècles disposer de l'interprétation la meilleure que l'on puisse concevoir ? Très probablement, cette décision répond à un désir de prestige que seul un théâtre national, doté de moyens et pourvu de puissance, est en mesure de satisfaire. Certainement aussi, mais subsidiairement, à une conception domaniale de « l'industrie » théâtrale considérée comme partie des droits régaliens. Décision lourde de conséquences en vérité pour la vitalité de l'art théâtral. N'est-il pas surprenant que la grande période de la Comédie et de la Tragédie dans notre pays soit précisément celle pendant laquelle coexistent deux troupes rivales, l'une spécialisée dans la comédie, l'autre dans la tragédie ? Molière aurait-il produit tant d'œuvres personnelles si Racine ne lui avait retiré son répertoire, l'obligeant par là-même à créer ses propres pièces ? A l'inverse, Racine, sans ce climat de lutte, aurait-il été suffisamment stimulé pour entreprendre la composition d'une œuvre aussi dense que celle qu'il a produite pour l'Hôtel de Bourgogne ? Pierre-Aimé Touchard écrit justement : « La « lutte entre deux théâtres devenait ainsi une lutte entre deux gen- « res, Comédie et Tragédie, qui ne pouvaient soutenir le combat que « dans la mesure où chacun d'eux tendait toujours à plus de qualité, « de vigueur, de pureté. Le point extrême de cette lutte, le moment « où les deux genres s'opposèrent dans la forme la plus parfaite « furent marqués par la rivalité Molière-Racine. On peut se lamen- « ter, au nom de la moralité, de ce qu'on appelle la trahison de « Racine, lorsqu'il enleva, sans même l'en prévenir, sa tragédie « d' "Alexandre" à Molière pour la porter à l'Hôtel de Bourgogne. « Mais il faut convenir que si le procédé était cavalier, le choix de « l'auteur était judicieux. Au Palais-Royal, et plus tard à l'Hôtel « Guénégaud, Racine n'eût vraisemblablement jamais été Racine, « faute d'interprète d'une part, faute aussi du climat de lutte qui « le contraignit à un effort sans cesse plus acharné » (11).

Aussi bien, peut-on légitimement se demander si dans le contexte de l'époque, la décision sage n'aurait pas été, tout en maintenant l'existence de deux théâtres, de préciser leur mission respective et d'assurer un contrôle plus étroit de leur fonctionnement (12).

(11) P.A. TOUCHARD, *op. cit.*, p. 34.

(12) Sans doute Mme Dussane a-t-elle raison d'affirmer (« La Comédie-Française », La Renaissance du livre, p. 43) que le privilège mettait le théâtre à l'abri « des surenchères qui pouvaient... lui enlever d'un coup quelques-uns de ses meilleurs sujets... dans un moment où la profession ne paraissait pas, comme aujourd'hui, un heureux parti pour les enfants de bonne famille ». On peut aussi l'approuver lorsqu'elle observe que « c'était une vaste tâche de fixer et de conserver ce grand répertoire classique, encore à l'état de production toute récente, une lourde occupation d'amasser ce trésor et d'en prendre soin ». Mais ces considérations, si elles peuvent expliquer une mesure coercitive provisoire, ne peuvent

Un tel système — celui qui, dans ses très grandes lignes, prévaut de nos jours — n'aurait-il pas été plus favorable au mouvement théâtral ? Au lieu de s'essouffler pendant plus d'un siècle à défendre « unguibus et rostro » leur privilège comme nous allons le voir, les comédiens n'auraient-ils pas mieux fait, soutenus par l'émulation de la concurrence, de consacrer toute leur énergie à créer des œuvres nouvelles de valeur ?

Louis XIV et les Comédiens Français, en mettant fin à la liberté théâtrale, ont en partie stérilisé la vie dramatique. Les besoins du public et ceux des hommes de théâtre sont heureusement plus puissants que les décisions autoritaires. Les faits vont imposer des limites à l'autorité despotique des Comédiens Français qui auront à lutter constamment pour la défense de leur monopole. Pour bien comprendre le mal-fondé d'une mission culturelle attribuée en forme de privilège, il importe de rappeler à grands traits, les principales péripéties des luttes au cours desquelles les Comédiens ont dû se mesurer à quatre opposants principaux : les Comédiens Forains, l'Opéra-Comique, les Comédiens Italiens et l'Opéra.

1° *Litiges avec les foires* (13).

En 1698, les Comédiens Français portent plainte auprès du Lieutenant général de police : pour la foire de Saint-Laurent, les danseurs de corde ont pris la liberté de faire aménager des salles de spectacle pour y représenter des pièces de théâtre avec l'aide de différents acteurs de province... Les Comédiens Français exigent que cette innovation soit sévèrement réprimée, considérant qu'elle porte atteinte à leur privilège exclusif de représentation théâtrale. Leur requête est accompagnée d'une demande de démolition des théâtres et d'une allocation de dommages et intérêts. Les Comédiens Forains, peu impressionnés par cette protestation, invoquent l'existence d'une ordonnance de François Ier qui reconnaît les foires « lieux de franchise » et continuent à donner leurs représentations.

Quelque temps après, à la Foire de Saint-Germain, les Comédiens Forains estiment que les protestations des Comédiens Français sont sans conséquence et ouvrent leur théâtre avec confiance. Aussi sont-ils très étonnés lorsque, par deux sentences rendues les 20 et 27 février 1699, le Lieutenant général de police d'Argenson « fait défenses à tous

justifier le maintien (« malthusien », dirait les économistes) d'un privilège qui a duré plus d'un siècle.

(13) Cette étude a été faite à partir des ouvrages de De Chauveron (« Les grands procès de la Comédie-Française », Paris, 1909) de Des Essarts (« Les trois théâtres de Paris », Paris 1777), et des archives de la Comédie-Française.

« particuliers de représenter aucune comédie ni pièce » et les condamne à 1.500 livres de dommages et intérêts.

Les forains Alard, Maurice et Bertrand font appel de cette sentence et, en attendant la décision du Parlement, poursuivent leurs représentations.

Les Comédiens Français ne s'en tiennent pas là et obtiennent contre eux deux nouvelles sentences de police en date des 9 et 16 juin 1702. Mais, comme l'affaire de Saint-Germain n'a pas encore été examinée par le Parlement, les Comédiens Forains continuent à donner leurs spectacles à la Foire de Saint-Laurent qui se tient à ce moment-là.

La lenteur de la justice empêche ainsi l'exécution des interdictions administratives. Le Parlement rend enfin un arrêt le 26 juin 1703 qui confirme les quatre sentences de police. Les Comédiens Forains, pleins d'imagination, tentent de tourner les décisions du Parlement en ne jouant que des scènes détachées et en multipliant les jeux de scène.

Nouvelle intervention administrative : le 15 janvier 1704, le Lieutenant général de police interdit le nouveau genre de spectacle. Un appel des Comédiens Forains suspend derechef l'exécution de la sentence !

Malgré l'acharnement des Comédiens Français à exiger le respect de leurs droits, les spectacles forains se développent, sans cesse soutenus par un public nombreux qui aime ce genre, peu coûteux et distrayant.

En 1706, pendant la Foire de Saint-Germain, deux sentences de police des 17 février et 5 mars sont rendues contre les Comédiens Forains. Bien entendu, elles sont suspendues par un appel à l'appui duquel les forains allèguent « qu'ils étaient Comédiens Forains; qu'ils « n'avaient jamais prétendu s'installer dans Paris pour y avoir résidence fixe; qu'ils suppliaient la Cour de faire attention à leur état « et à leur condition; qu'ils n'étaient pas dans le cas des défenses « portées par le Brevet du Roy parce qu'il fallait les envisager comme des gens errants; qu'ils divertissaient le public en passant, semblables à des militaires qui résident sous des tentes; qu'ils ne prenaient pas la qualité de Comédiens Français; que leurs troupes « étaient généralement composées d'Espagnols, d'Italiens, d'Anglais, « de Flamands et d'autres étrangers; qu'ils ne représentaient point « des comédies françaises, mais de simples fragments de comédies « espagnoles et italiennes qui n'ont aucun rapport avec celles qui « sont représentées sur le théâtre des Comédiens du Roi; qu'enfin, en « n'élevant leur théâtre que dans l'enceinte des Foires de Saint-Germain et Saint-Laurent, qui sont des lieux de franchise, lieux « où de tout temps il y a eu liberté entière pour le négoce et pour

« les spectacles, ils devaient être maintenus dans la même liberté « pendant tout le temps que duraient ces foires ».

A ces considérations, les Comédiens Français répondent que, « même considéré comme des passagers, comme des gens composés de « différentes nations et qui ne jouent que des fragments de comédie, « ces acteurs portaient néanmoins atteinte à leurs droits; qu'il ne s'en « suivait pas de ce qu'ils ne leur causaient pas tout le préjudice qu'ils « pourraient, qu'ils ne leur en causassent aucun; qu'il ne s'agissait « que de faire la différence d'un moindre mal à un plus grand et « que l'un et l'autre méritaient toujours d'être réprimés; que les « franchises de la foire, ne s'étendaient pas à favoriser une comédie « qui pouvait faire tort à celle que le Roy voulait faire fleurir... »

Un arrêt du 22 février 1707 fait droit à cette requête en interdisant aux Comédiens Forains d'interpréter les scènes en dialogue. Mais ces derniers sont riches en ressources inventives, le subterfuge est leur spécialité. On leur impose les scènes en monologue ? Qu'il en soit ainsi ! Un seul acteur parlera et les autres feront des signes et des gestes pour exprimer ce qu'ils voudront dire !

Les Comédiens Français ne desserrent pas pour autant leur étreinte et font dresser à plusieurs reprises des procès-verbaux par des commissaires. L'un d'eux rapporte qu' « un des acteurs parlait haut, un « autre lui répondait bas, que celui qui parlait haut paraissait répéter « ce que son camarade lui avait dit bas, ce qui formait une espèce « de dialogue... ».

Nouvel arrêt le 21 mars 1708 qui appelle les forains au respect des sentences précédentes ! Mais les Comédiens Français ne semblent pas tout à fait satisfaits de l'interprétation donnée par les forains à cette dernière décision du Parlement. Dans un procès-verbal du 3 août 1708, deux huissiers du Parlement, requis par les Comédiens, relatent ainsi une représentation des Forains : « A paru d'abord un « acteur sous l'habit d'Arlequin qui a fait un dialogue. Ensuite il est « venu un autre acteur habillé en Scaramouche et un autre habillé en « docteur, lesquels, l'un après l'autre, parlant seuls, se faisaient des « dialogues les uns aux autres et se répondaient tantôt par signes, « tantôt à demi-voix. Auquel cas celui qui parlait haut achevait « d'expliquer ce que l'on pouvait n'avoir pas entendu du discours de « l'autre. Et après plusieurs autres scènes de même nature, danses et « chansons qui composent ensemble une comédie en trois actes sous « le titre de "Scaramouche, pédant scrupuleux et Arlequin, écolier « ignorant..." » (14).

(14) De Chauveron, *op. cit.*

Autre exemple de l'ingéniosité des Comédiens Forains : en 1710, ils jouent à l'aide d'écriteaux sur lesquels est imprimé en gros caractères ce que les acteurs sont censés dire. Chaque acteur a dans sa poche droite un certain nombre de cartons. Chaque fois qu'il en a besoin, il les tire de sa poche et les montre aux spectateurs. De Chauveron retrace en ces termes l'un de ces jeux : « Le docteur s'avança seul vers « la rampe, salua, mit la main sur son cœur, ouvrit une grande bou- « che, remua les lèvres et... ne dit rien; ce compliment muet termi- « né, il salua derechef, tira de sa poche un des rouleaux de papier et « le présenta développé aux spectateurs qui y lurent ce couplet :

« Je ne puis que tout bas (sur l'air "ne m'entendez-vous pas ?")
« Vous faire ma harangue.
« On m'a lié la langue
« Et Rome (15) ne veut pas...
« Ne m'entendez-vous pas ? » (16).

Autres subterfuges de ces comédiens de talent : à la Foire de Saint-Germain en 1712, au lieu que les cartons soient présentés par l'acteur, on les voit descendre successivement du cintre, soutenus par deux enfants habillés en amours. Aux dialogues on substitue des couplets composés sur des airs connus. Des comparses se trouvant au parquet et à l'amphithéâtre entonnent un refrain, les spectateurs en font de même tandis que les acteurs expriment par leur corps, leurs mimiques et leurs gestes la signification des paroles. Il arrive aussi quelquefois que l'on fasse parler et chanter les acteurs dans la coulisse ou que l'on distribue dans la salle des couplets imprimés. On réussit ainsi à jouer certaines pièces de Lesage, Fuzelier et Dorneval.

La lutte entre les Comédiens Français et les Comédiens Forains comporte bien d'autres épisodes. Bernardin, dans son ouvrage sur la Comédie Italienne (17) parle « d'une longue guerre... Les décrets « s'opposent aux ordonnances, les huissiers aux huissiers, les juridic- « tions aux juridictions, tandis que le public regarde et compte les « coups, émerveillé de l'ingéniosité développée par les forains dans « cette lutte inégale et sans cesse renaissante, charmé de les entendre « rire de tout et de tous et de les voir ainsi mener gaiement et la chan- « sons aux lèvres, la guerre de l'esprit français contre l'autorité des- « potique et tracassière... ».

(15) C'est-à-dire la Comédie-Française.

(16) Dans son « Arlequin Deucalion », écrit en 1722, Piron réussit à écrire une action dramatique complète, tout en ne faisant parler qu'un seul acteur (cf. BERNARDIN : « La Comédie Italienne », p. 142).

(17) BERNARDIN : « La Comédie Italienne », p. 160.

Cette étude des démêlés entre Forains et Comédiens mérite d'être complétée par un examen rapide des litiges nés des cessions de ses privilèges par l'Opéra aux acteurs de la Foire.

C'est le Cardinal Mazarin qui introduit le premier en France l'Opéra. A la suite du succès rencontré par des acteurs Italiens, qui représentent sur sa demande, en 1647, un opéra italien à Paris, le désir se manifeste en France de l'établissement d'un Opéra. Pierre Perrin obtient, en 1699, des lettres patentes qui lui permettent « d'éta- « blir à Paris et dans les autres villes du Royaume, des Académies « de musique pour chanter en public des pièces de théâtre comme il « se pratique en Italie, en Allemagne, en Angleterre, pendant l'espace « de 12 années, avec liberté de prendre du public telles sommes « qu'il aviserait et défenses à toutes personnes de faire jouer de « pareils opéras ou représentations en musique et en vers français « sans son consentement ». Ainsi, dix ans avant la Comédie-Française, est créé le premier théâtre lyrique national, ces lettres patentes établissant au profit de Perrin un privilège qui est ensuite transmis à d'autres directeurs (Lulli, Guyenet).

Mais le coût des spectacles est très élevé et les directeurs de l'Opéra doivent recourir à toutes sortes d'expédients pour éviter la ruine.

En 1707, Guyenet, directeur de l'Opéra, se livre à un trafic de sa concession en permettant aux entrepreneurs de la Foire de jouer des pièces chantées, d'utiliser des chanteurs dans les divertissements, des danseurs dans les ballets, ainsi que les changements de décoration. La Comédie-Française s'émeut à nouveau et parvient à obtenir du Conseil un arrêt du « 17 août 1709 qui fait défense à Guyenet » de donner la permission de chanter « des pièces de musique entières ni autrement aux danseurs de corde et autres gens publics dans Paris ». Cette décision n'est pas plus respectée que ne l'ont été celles du Parlement contre les Forains, et les directeurs de l'Opéra continuent à accorder des concessions aux Forains.

La Comédie-Française, constatant qu'ordonnances de police ou décisions judiciaires n'apportent pas de remède à ses maux, se décide à adresser au Régent une pétition (18). Cette requête n'obtient pas le succès espéré. La lutte reprend de plus belle.

(18) Dans cette pétition, « elle proteste contre le droit des pauvres, contre les « exigences de l'Opéra à son égard, et enfin contre les licences des Forains. Elle « se plaint de la communication qui est faite par l'Académie de Musique de son « privilège. Cette autorisation permet aux bateleurs de jouer la comédie sous pré- « texte de danses de corde. C'est pour éluder les nombreux arrêts obtenus contre « eux qu'ils l'ont demandée. Ils peuvent ainsi jouer des pièces qu'ils affichent publi- « quement et prendre le même prix qu'à la Comédie, concurrence désastreuse pour « elle. Elle demande qu'on interdise derechef à l'Opéra cette violation de l'esprit « des ordonnances royales, qu'on défende aux forains de jouer des comédies en

2° *Litiges avec l'Opéra-Comique.*

Le combat de la Comédie-Française est d'autant plus ardent qu'elle doit se battre sur plusieurs fronts. Par ses nombreuses cessions de privilèges, l'Opéra favorise la création d'un genre nouveau : l'Opéra-Comique. Selon Gayot de Pitaval (19) « c'est encore un droit que ces « acteurs achètent chèrement à ceux qui ont le privilège de l'Opéra. « C'est une espèce de spectacle des plus bizarres, c'est un ridicule « outré qui a le don de faire rire le peuple et dont les honnêtes gens « ont de la peine à se défendre; on rit et on lève les épaules en même « temps ».

En 1715, avec l'accord de l'Opéra, sont montés à la Foire Saint-Germain deux spectacles de ce type, l'un sous le nom de « Dominique » (créé par les époux Gaultier de St-Edme), l'autre sous le nom de « Baxter et Saurin » (créé par la dame Chartier de Beaulne, ex-femme d'Etienne Baron).

Nouvelles protestations de la Comédie ! Ce qui n'empêche pas l'Opéra-Comique de prendre de plus en plus d'importance. Il finit même par empiéter sur le privilège de la Comédie. Ainsi, le 18 mars 1744, Favart n'hésite pas à faire représenter « Acajou », pièce qui contient une longue scène de parodie sur les Comédiens Français. Maurepas le rappelle à l'ordre, et lui interdit de jouer d'autres scènes que celles chantées. Malgré chicanes, procès, oppositions et interdits, l'Opéra-Comique réussit à s'imposer définitivement à partir de 1780.

3° *Litiges avec la Comédie Italienne.*

Apparus en 1577, sous le règne d'Henri III, sous le nom de « Li Gelofi », les Comédiens Italiens parviennent à s'installer après de nombreuses difficultés : difficulté de trouver une salle, jusqu'à la fondation de la Comédie-Française, difficulté de se constituer un répertoire. Après 1680, les Comédiens Italiens qui, à l'origine, jouaient des pièces entièrement en italien, introduisent progressivement dans leurs pièces quelques phrases en français, puis se risquent à présenter des pièces entièrement écrites en français. En 1697, à la suite d'une plainte de la Comédie-Française, le Lieutenant de police d'Argenson fait apposer les scellés sur l'Hôtel de Bourgogne et interdit la poursuite des représentations pendant 19 ans. Cette interdiction empêche les Comédiens Italiens de donner leur spectacle pendant une longue période et ils regagnent pour la plupart leur pays.

« parlant ou en chantant et de prendre plus de 10 sols par place ainsi que l'ordon-« nent les règlements de police ; enfin qu'on démolisse les théâtres autres que « ceux de danses de corde qu'ils ont construits » (cf. DE CHAUVERON, *op. cit.*).

(19) « Causes Célèbres », tome X, p. 514.

Mais, comme ils sont très appréciés du public français, on fait appel, en 1716, à Riccobini, dont la réputation est grandissante. Méfiant, celui-ci prend la précaution, avant de venir en France, d'adresser au Duc de Parme une requête : « Qu'aucune troupe italienne, même « si tous les acteurs parlaient français, ne soit reçue en France et « qu'aucun acteur quel qu'il soit ne soit autorisé à revêtir les costu- « mes spéciaux à la Comédie Italienne tels que l'Arlequin, le Scara- « mouche, le Pantalon, le Scapin... qu'il leur soit accordé, comme à « leurs prédécesseurs, d'employer la danse et la musique... » (20). Il réclame donc à la fois un monopole et des garanties.

Sa requête acceptée, Riccobini se rend à Paris où il obtient pour sa troupe l'appellation de « Comédiens de S.A.R. M. le Duc d'Orléans, Régent ». A la mort du Prince, le roi lui substitue celle de : « Comé- « diens Italiens Ordinaires du Roi ». C'est en partie grâce à cette atteinte portée au privilège de la Comédie-Française que Marivaux réussit à se faire jouer par les Comédiens Italiens et à s'imposer. En 1762, la Comédie Italienne sera réunie à l'Opéra-Comique.

4° *Litiges avec l'Opéra.*

Mis à part les conflits nés des réclamations auxquelles donnent lieu les cessions de son privilège, par l'Opéra, aux acteurs de la Foire et de l'Opéra-Comique, de nombreuses querelles résultent des empiètements de l'Opéra sur le privilège de la Comédie-Française (21).

Les principales péripéties proviennent de l'utilisation par l'Opéra de thèmes et d'intrigues tirées de tragédies françaises. Tel est, en particulier, l'objet d'un mémoire que la Comédie adresse, le 2 mars 1784, au Baron de Breteuil, ministre de la Maison du Roy (22). « Mémoire « de M. Gerbier pour la Comédie-Française, relatif aux usurpations « de l'Académie Royale de Musique sur les pièces de la Comédie- « Française, envoyé à M. de la Ferté pour être présenté à M. le Baron « de Breteuil : La Comédie-Française, privée depuis longtemps de « nouveautés intéressantes, n'a d'autres ressources que ses anciennes « pièces. C'est pour ainsi dire son unique bien sur lequel elle avait « d'autant plus droit de compter que le privilège exclusif de jouer « ces pièces lui avait été assuré par l'ordonnance de Louis XIV du « 22 octobre 1680...

« L'Académie Royale de Musique accepte journellement des pièces « absolument calquées sur les ouvrages les plus précieux du Théâtre « Français; elle les embellit du charme de la musique; et non seule-

(20) Rapporté par des ESSARTS, *op. cit.*

(21) BONNASSIES, dans « La Musique à la Comédie-Française », Paris 1874, a remarquablement analysé les litiges de la Comédie-Française sur ce point.

« ment elle s'associe par là aux richesses du Théâtre de la Nation, « mais elle en dépouille ce théâtre qui se voit obligé de renoncer à « la plupart de ses pièces...

« C'est ainsi que la Comédie-Française a perdu successivement par « l'entremise de l'Académie Royale de Musique : Iphigénie en Aulide, « Andromaque, Oreste, Didon, Le Cid, et on assure qu'on travaille « dans ce moment à mettre également en musique les Horaces et le « Barbier de Séville....

« S'il reste encore quelqu'amour de la gloire de la Nation, et si « l'on veut conserver un théâtre qui a joui jusqu'à présent de la répu- « tation du Premier Théâtre d'Europe, il faut se hâter de réprimer « un abus qui l'attaque dans ses fondements et qui entraînerait inévi- « tablement sa ruine.

« En conséquence, la Comédie a recours à la justice de Monsei- « gneur le Baron de Breteuil. Elle le supplie de vouloir bien inter- « poser son autorité pour qu'il soit défendu à l'Académie Royale de « Musique d'adopter et de jouer à l'avenir aucun opéra dont le sujet « soit pris d'une tragédie ou d'une comédie faisant partie du fonds de « la Comédie-Française, ou même dans lequel l'intrigue, les scènes ou « les pensées, en tout ou en partie, soient prises des tragédies ou « comédies... Les suppliants ne cesseront de former des vœux pour « la conservation de Sa Grandeur ». La défense tatillonne de son monopole lui fait perdre toute dignité. D'une querelle qui aurait dû se situer sur le seul plan de l'esthétique, elle fait un combat de marchands.

Si la Comédie entend faire respecter son privilège d'une façon voyante et abusivement exigeante, l'Opéra, quant à lui n'hésite pas, à son tour, à réclamer la protection du sien contre les Comédiens Français. A différentes reprises, avec une obstination comparable à celle de son adversaire dans la défense de ses droits, les différents directeurs de l'Opéra réclameront une limitation du recours à la musique, aux chanteurs et aux ballets dans les pièces interprétées par le Théâtre Français (23).

(22) Archives de la Comédie-Française.

(23) Le principal texte en la matière est l'ordonnance de Louis XIV du 27 juillet 1682.

« Sa Majesté étant informé qu'au préjudice des défenses qui ont été ci-devant faites aux Troupes de ses Comédiens Français et Italiens, d'avoir dans la représentation de toutes sortes de pièces de théâtre plus de deux voix qui doivent être de leur Troupe, et six violons sans aucun danseurs, lesdits comédiens ne laissent pas de contrevenir aux ordonnances qui ont été rendues à cet effet, en se servant de voix externes, en mettant un plus grand nombre de violons, et même faisant faire des entrées de Ballets et autres Danses... [Sa Majesté fait] très expresses inhibitions et défense auxdits Comédiens Français et Italiens de se servir d'aucunes voix externes pour chanter dans leurs représentations ni de plus de deux voix

Ces péripéties pittoresques qui opposent la Comédie-Française aux autres théâtres, ne manquent pas d'inspirer divers auteurs. Lesage, qui fut un des écrivains dramatiques du théâtre des Forains, écrit pour la Foire Saint-Laurent de 1718 un prologue intitulé « La Querelle des Théâtres », que l'on peut ainsi résumer (24) :

Mezzetin vient annoncer à la Foire qu'il voit arriver la Comédie-Française et la Comédie Italienne, l'une portant l'autre et l'air fort mécontent à l'aspect de la foule qui se presse au spectacle des Forains... Et voici que pâle, épuisée, s'avance en chancelant la Comédie-Française. Elle marche, appuyée d'un côté sur la Comédie Italienne et de l'autre sur M. Charitidès, auteur tragique, et leur dit d'une voix mourante :

« N'allons pas plus avant; demeurons ma mignonne,
« Je ne me soutiens plus, la force m'abandonne.
« Mes yeux sont étonnés du monde que je vois.
« Pourquoi faut-il, hélas qu'il ne soit pas chez moi ? »

La Comédie Italienne répond d'un ton languissant en quittant son bras : « Oh ! Tâchez de vous soutenir toute seule ! J'ai assez de peine à me soutenir moi-même ». Et voilà qu'elles se trouvent mal, chacune de son côté sur un fauteuil.

L'Opéra, ce monstre qui avait trafiqué de son privilège et qui est la cause de leur ruine se montre sur la scène. « L'Opéra, le traître c'est l'auteur de nos malheurs, c'est lui, Maudite Foire, qui t'a retirée du néant ! » Et semblables à deux furies, elles le rouent de coups et font démolir le théâtre de la Foire.

« Rasons jusqu'au fondement
« Ce jeu qui nous outrage. »

Les forains arrivent alors en foule, de tous côtés, pour venir au secours de l'Opéra, mettre en fuite français et italiens et célébrer leur victoire.

*
**

Ainsi, cette institution nationale à laquelle Louis XIV avait voulu donner grandeur et suprématie, perd-elle sa dignité dans de pauvres querelles de procédure, dans des luttes désespérées pour paralyser l'éclosion des formes artistiques nouvelles. Combats inutiles au demeurant, car ils n'empêchent ni l'Opéra-Comique de se former, ni Marivaux

d'entre eux ; comme aussi d'avoir un plus grand nombre de violons que six, ni de se servir d'aucun Danseurs dans lesdites représentations sous quelque prétexte que ce soit... »

(24) Cf. de Chauveron, *op. cit.*

de se faire jouer. Ces piètres revendications ne servent à la Comédie-Française qu'à multiplier ses ennemis. Les spectateurs, lassés de sa dictature, exigent l'établissement de la liberté théâtrale; les auteurs, dont le destin dépend du bon vouloir des Comédiens Français (25), s'opposent avec vigueur au privilège du Théâtre Français. En 1777, Beaumarchais regroupe autour de lui la plupart de ses confrères : la Société des Auteurs est née (26)

Le privilège ne sera officiellement aboli que sous la Révolution, notamment sous la pression des auteurs qui manifestent leur hostilité croissante. De La Harpe l'exprime avec violence dans son « Discours « sur la liberté des Théâtres », prononcé le 17 décembre 1790 à la Société des Amis de la Constitution : « Il serait absurde, incroyable, « ridicule que vingt hommes de génie eussent cru travailler depuis un « siècle et demi pour nourrir exclusivement la paresse et la vanité « d'une troupe privilégiée qui veut être l'unique héritier des fruits « de leurs veilles... C'est donc au nom de la nation, qui doit réclamer « seule l'illustre héritage; au nom de la Liberté, qui doit permettre à « tous comédiens de jouer aujourd'hui Corneille, Racine, Molière, Cré- « billon... comme il est permis à tous libraires de les imprimer; au « nom du perfectionnement qui a tout à craindre d'un seul théâtre « privilégié et a tout à attendre de plusieurs théâtres rivaux... (que je « réclame la suppression du privilège) » (27).

On constate avec ce texte, que ce n'est déjà plus l'abolition du monopole des représentations, en fait défunt, qui est exigé, mais celui du Répertoire. Le pouvoir révolutionnaire fait droit à cette requête.

(25) « Tout auteur dramatique qui prétend, sinon à être admiré de la postérité, du moins à être entendu une ou deux fois de ses contemporains, vient en tremblant apporter aux pieds des comédiens assemblés sa production qu'il admire et consulter, dans les yeux de ses juges sévères, le destin de sa subsistance et de sa gloire. Un coup d'œil, un geste de la main, le renvoie dans le vestibule. Pendant ce temps, ils examinent ou prononcent pour le néant ou pour l'immortalité. » (Mémoire du Sieur Quéret de Méry, contre Blainville, l'un des Comédiens Français.)

(26) Cf. Jean Bayer : « La Société des auteurs dramatiques » (Rousseau 1909).

(27) Cf. aussi : De Cailhava (« Les causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir », Paris 1789) qui estime en particulier que « la cause première [de la décadence des spectacles] est le privilège exclusif accordé à une seule troupe, sur les choses les plus libres, les plus franches et les plus respectées chez toutes les nations, c'est-à-dire le plaisir du public, les talents et le génie... »).

Millin de Grandmaison : « Sur la liberté du théâtre » (Paris 1790).

J. Herissay (« Législation et police des spectacles pendant la Révolution », Paris 1909), propose le raisonnement suivant : « Tous les hommes sont égaux en droit. Ainsi tout privilège exclusif ne saurait exister, puisqu'il priverait absolument tous les citoyens des droit qu'il attribuerait à un petit nombre de citoyens. Si un seul homme peut élever un théâtre, tous les autres hommes ont donc le même droit. La liberté du théâtre ne peut être gênée sans porter atteinte à la liberté de penser. »

Déjà, le 11 septembre 1790, avait paru un décret portant que « les « sommes accordées par nos rois pour la Comédie-Française à titre « "d'entretenement" ou pension, suppléments de garde militaire, sont « supprimées du Trésor Public ».

Le privilège de la Comédie-Française est définitivement aboli par la loi du 13 janvier 1791 dont l'article 1er supprime le monopole des représentations : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y « faire représenter des pièces en tous genres... » et l'article 2, le monopole du répertoire : « Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans « au plus, sont une propriété publique et peuvent nonobstant tous « anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâ- « tres indistinctement ».

Les salles de spectacles alors se multiplient : le théâtre Molière, le théâtre du Marais, le théâtre du Vaudeville... Les appellations de ces théâtres sont parfois en rapport avec les circonstances ! Le théâtre des Sans-Culottes, le théâtre des Victoires Nationales...

Cette liberté est bien vite tempérée par la Convention qui redoute que les théâtres ne soient utilisés à des fins contre-révolutionnaires. Le 2 août 1793, Couthon monte à la tribune et réclame que les théâtres qui « ont trop souvent servi la tyrannie... servent (enfin) la liberté... » (28). « Vous blesseriez, vous outragiez ces républicains, si vous souffriez « qu'on continuât de jouer en leur présence une infinité de pièces « remplies d'allusions injurieuses à la liberté..., si même vous n'ordon- « niez qu'il ne sera représenté que des pièces dignes d'être entendues « et applaudies par des républicains » (29).

Le 2 août 1793, est adopté un décret limitant la liberté, conformément aux vœux de Couthon : « Tout théâtre, prescrit l'article 2, sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur de la loi » (30). Le même texte prévoit que « seront représentées, trois fois par semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de Brutus, Guillaume Tell, Caïus Gracchus et autres pièces qui

(28) Rapporté par Pierre Bossuet : « Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'Etat » (Paris 1909, p. 83).

(29) Rapporté par Pierre Bossuet, *op. cit.*, p. 82.

(30) Les esprits avancés du moment ne trouvent cependant pas le texte assez sévère. Les « Révolutions de Paris » (n° 211) critiquent le décret en ces termes : « Cet article traite d'un délit d'une gravité telle que la peine de mort s'ensuit, et cependant il n'en fait pas mention. Pourtant une propention au royalisme sur le théâtre a des conséquences bien plus graves que quand elle sort de la bouche de quelques motionnaires au milieu d'un petit groupe. »

retracent les glorieux événements de la révolution et les vertus des défenseurs de la liberté » (31).

Le Théâtre Français ne respecte par ces prescriptions et, à la suite de représentations houleuses d'une pièce de François de Neufchâteau, le Comité de Salut public décide de prendre des mesures : « Considérant que des troubles se sont élevés dans la dernière représentation au Théâtre Français où les patriotes ont été insultés, que les acteurs et les actrices de ce théâtre ont donné des preuves soutenues d'un incivisme caractérisé depuis la Révolution et représenté des pièces antipatriotiques », il fait fermer le théâtre le 2 septembre 1793 et arrêter les comédiens.

Le Directoire maintient ce régime de « liberté contrôlée ». Un arrêté du 18 nivôse an IV décide que le ministre de la Police générale donnera les ordres les plus précis pour faire arrêter « tous ceux qui, dans les spectacles, appelleront par leurs discours, le retour de la royauté, provoqueront l'anéantissement du Corps Législatif ou du Pouvoir Exécutif, exciteront le peuple à la révolte, troubleront l'ordre et la tranquillité publique et attenteront aux bonnes mœurs » (32).

La Liberté, conquête de la Révolution dans un premier temps, va disparaître dans une deuxième phase de la Révolution. Comme le dit Sorin, « le terrain est préparé pour un retour au régime "d'autorité" » (33).

L'Empire tente de reconstituer l'ancien privilège, mais sous une forme nouvelle : le monopole du répertoire.

B. — *Le monopole du répertoire.*

Déjà, sous le Consulat, l'administration, essaye de réintroduire le monopole. Dans une lettre adressée à Mahérault, Commissaire du Gouvernement près le Théâtre Français de la République, le 29 ventôse an IX, Chaptal, ministre de l'Intérieur fait savoir que « ...la gloire dramatique de la Nation ne doit souffrir désormais aucune attente. Ce motif m'a déterminé à circonscrire dans les limites qui leur conviennent les

(31) Dans le même temps le répertoire classique est progressivement « républicanisé » ; aussi par exemple, le « Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude », dans Tartuffe devient « Ils sont passé ces jours d'injustice et de fraude ».

(32) Rampillon, insatisfait par ces mesures, va jusqu'à demander que « les entrepreneurs, directeurs, administrateurs, ainsi que les artistes des théâtres prêtent le serment de haine à la royauté et à l'anarchie, d'attachement et de fidélité à la République et à la Constitution de l'an III et qu'ils s'engagent à ne faire représenter aucune pièce renfermant des principes propres à affaiblir dans le cœur des citoyens l'amour et le respect des lois ou à porter atteinte aux mœurs républicaines. (Corps législatif, Conseil des Cinq Cents. Opinion de Rampillon sur les théâtres, Paris Germinal An VI).

(33) Paul Sorin : « Du rôle de l'Etat en matière scénique » (Paris 1902), p. 67.

nombreux théâtres établis à Paris; je vous préviens donc, que je vais inviter, de la manière la plus pressante, tous les directeurs, entrepreneurs de spectacles, à ne jouer aucune des pièces qui appartiennent au répertoire du Théâtre Français et notamment la tragédie et la haute Comédie... ».

Mais c'est seulement par le Décret du 8 juin 1806 que sera officiellement établi au profit de certains théâtres un monopole de répertoire.

Ce texte, en effet, dispose que le répertoire du Théâtre Français est arrêté par le ministre de l'Intérieur et qu'il en a seul l'exclusivité. Aucun théâtre ne peut représenter à Paris une pièce dudit répertoire sans la permission de la Comédie-Française, le paiement d'une rétribution réglée de gré à gré et l'autorisation du ministre.

Le ministère de l'Intérieur arrête la composition du répertoire de chacun des « Théâtres Nationaux » de la façon suivante :

« I. — Le Théâtre Français (Théâtre de Sa Majesté l'Empereur). « Ce théâtre est entièrement consacré à la tragédie et à la comédie. « Son répertoire se compose de :

1° « Toutes les pièces (tragédies, comédies ou drames) jouées sur « l'ancien théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, sur celui que dirigeait « Molière et sur le théâtre qui s'est formé de la réunion de ces deux « établissements, et qui a existé sous différentes dénominations jus- « qu'à ce jour;

2° « Des comédies jouées sur le théâtre dit des Italiens avant l'éta- « blissement de l'Opéra-Comique.

« II. — Le Théâtre de l'Impératrice (34) sera considéré comme une « annexe du Théâtre Français pour la comédie seulement et son « répertoire contient :

1° « Les comédies et les drames spécialement composés pour ce « théâtre;

2° « Les comédies jouées sur le théâtre des Italiens jusqu'à l'éta- « blissement de l'Opéra-Comique; ces dernières pourront être repré- « sentées par le Théâtre de l'Impératrice concurremment avec le « Théâtre Français.

« III. — Le Théâtre de l'Opéra (Académie Impériale de Musique). « Ce théâtre est simplement consacré au chant et à la danse. Son « répertoire se compose de tous les ouvrages, tant opéras qu'opérettes « qui ont paru depuis son établissement, en 1646.

(34) L'ancêtre de l'actuel Odéon-Théâtre de France.

« IV. — Le Théâtre de l'Opéra-Comique (Théâtre de Sa Majesté « l'Empereur). Ce théâtre est spécialement destiné à toutes les pièces « de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de couplets « d'ensemble. L'opéra-bouffe doit être considéré comme une annexe « de l'Opéra-Comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites « en italien. »

Par ce texte, non seulement une répartition rigoureuse est établie entre les différents théâtres, mais surtout un régime de monopole du répertoire est institué au profit des « Théâtres nationaux » (35). Le recours à un tel système s'accommode mal des exigences artistiques qui réclament plus de souplesse (36). C'est pourquoi, il subira parfois, malgré sa moindre intransigeance, le même sort que son prédécesseur : ainsi, par exemple, les comédiens de l'Odéon, mécontents de ne pouvoir jouer l'Avare, en viendront-ils à représenter une version en vers de cette pièce ! (37). Il ne donnera cependant pas lieu à des litiges aussi nombreux que ceux provoqués par l'ordonnance de Louis XIV. L'autorité publique en atténuera d'ailleurs progressivement la portée. Il est définitivement aboli en 1864 au moment où précisément le Second Empire tend à se libéraliser.

*
**

Dès lors se pose avec acuité le problème de l'orientation « culturelle » des théâtres nationaux : à partir du moment où ils ne disposent

(35) Les autres théâtres sont simplement soumis à un régime d'autorisation. A Paris, l'autorisation est donnée par l'Empereur, sur Rapport du ministre de l'Intérieur. Dans les départements, elle est donnée pour les troupes stationnaires par les préfets, pour les troupes ambulantes par le Ministre de l'Intérieur.

Le système de l'autorisation est évidemment très différent dans son mécanisme comme dans ses formalités du système du privilège. Vivien et Blanc les distinguent en ces termes. « Sans doute, n'étant donnée qu'à quelques entrepreneurs, l'autorisation a pour eux tous les effets d'un privilège. Mais pour l'autorité qui fait la concession, l'autorisation est autre chose que le privilège. L'autorisation n'est que le consentement de l'autorité à l'ouverture du théâtre. Le droit de l'entrepreneur se trouve dans la loi, l'autorisation lui en concède l'exercice. Le privilège au contraire semblerait une faveur, une concession de bienveillance et presque un don. Or, tel n'est point le caractère de l'acte qui autorise, il ne donne rien, il ne fait qu'accomplir une formalité que la loi exigeait pour l'ouverture du théâtre. L'autorisation donnée, l'entrepreneur est soumis aux dispositions de la loi et non aux caprices de l'autorité. » (Traité de la Législation des Théâtres, Paris 1830).

Notons aussi que le refus d'autorisation ne peut faire l'objet d'un recours. Signalons enfin que les autorisations indiquent l'emplacement que doit occuper le théâtre.

(36) Le système comporte cependant quelques dérogations en faveur des théâtres de province (cf. Vivien et Blanc : « Traité de la législation des théâtres », 1830, p. 21).

(37) P.A. Touchard : « Grandes heures du théâtre à Paris » (Librairie académique Perrin, Paris 1965, p. 219).

plus d'un privilège, comment peuvent-ils se distinguer par leurs fonctions des autres théâtres ? Quel est le substitut contemporain de l'ancien monopole ?

II. — Les formes contemporaines.

La notion de mission culturelle des théâtre nationaux ne justifiait pas, au début du siècle, de longs exposés. A une époque où l'Etat se contentait de porter son intérêt aux seuls théâtres nationaux, la spécificité de ces théâtres ne faisait pas de doute. Aujourd'hui, au contraire, le développement sur l'ensemble du territoire d'activités théâtrales chargées d'une mission culturelle et bénéficiaires d'une aide étatique, nécessite une analyse plus rigoureuse de la fonction des théâtres nationaux. Leur nature particulière ne s'exprime pas seulement par l'attribution d'une mission culturelle; elle est surtout caractérisée par le contenu même de cette mission.

Quels en sont alors les éléments constitutifs ?

La tâche de ces théâtres est à la fois plus exigente et plus précise. Elle est définie à deux niveaux : au niveau du répertoire, au niveau des rapports avec le public.

A. — *L'orientation du répertoire.*

Force nous est de constater qu'il n'est pas toujours aisé de saisir les intentions culturelles de l'Etat et de connaître ses préférences — s'il en a — en matière de répertoire. Se contenter de les définir à travers les seuls textes régissant le fonctionnement des théâtres nationaux, c'est se condamner à passer sous silence ce qui est institué progressivement par la tradition, par les directives publiques ou « confidentielles » des ministres et surtout par une espèce de consensus ou de complicité — souvent plus conservatrice que révolutionnaire — entre l'Etat, les directeurs de théâtre et le public.

Quand il confie à un théâtre national une mission, l'Etat hésite en général entre deux tentations :

— faire de ce théâtre un théâtre de conservation du vieux répertoire et de consécration du nouveau répertoire, une fois celui-ci expérimenté sur d'autres scènes;

— ou bien, refusant d'en faire un musée, l'inviter à innover, à créer, à être un théâtre-pilote, un théâtre-phare, ouvrant de nouvelles pistes aux autres théâtres.

En fait, l'Etat n'a jamais su choisir entre ces deux options principales. Néanmoins, il est clair que la Comédie-Française est davan-

tage orientée vers la conservation des textes, le Théâtre National Populaire et le Théâtre de France vers la découverte et la création.

1° *Conservation et consécration : la Comédie-Française.*

a) *La « conservation » du répertoire classique.*

Ce qui doit être, en matière de répertoire, la préoccupation fondamentale de la Comédie-Française, est défini à l'article premier du décret 46-310 du 27 février 1946 : « La Comédie-Française a pour mission essentielle de représenter les pièces de son répertoire ». Quand le texte de 1946 parle de répertoire, il n'entend naturellement pas par là que la Comédie- Française est propriétaire de ses pièces, mais simplement que son rôle fondamental est de représenter les textes qu'elle a jusqu'alors montés et qui ont fait sa renommée : à l'évidence, il s'agit pour l'essentiel des classiques.

Notre propos n'est pas d'analyser le caractère, la structure et la nature des représentations données par la Comédie-Française quand elle interprète les textes classiques. L'Etat reste en général indifférent à cet aspect de la mission culturelle de la Comédie-Française, alors que de nos jours, le style scénique a au moins autant d'importance que le choix d'un répertoire. L'absence de réglementation en cette matière (mais est-il possible de réglementer le style scénique ?) équivaut à l'acceptation de la routine et de la tradition. Les trop rares réussites de mise en scène n'arrivent pas à effacer la fâcheuse impression de conformisme et de négligence que laisse dans le souvenir un grand nombre de représentations, qui valent plus par le talent — souvent exceptionnel — des comédiens que par des mises en scène se réduisant pour une bonne part à des « mises en place ».

Si un effort a été entrepris ces dernières années pour « dépoussiérer », comme on dit aujourd'hui, les classiques, ce n'est pas à la suite de directives étatiques, ce n'est pas non plus, sauf quelques rares exceptions, le résultat d'initiatives prises par la Comédie; c'est sous le besoin d'un renouvellement des conceptions scéniques qui a atteint l'ensemble de la scène française. La Comédie-Française aurait dû être l'éclaireur; elle n'a été qu'un fidèle suiveur... non sans certaines réticences. Les exploits d'acteurs — parfois prodigieux — ne sauraient constamment suppléer la carence de la mise en scène. Ce problème renvoie en fait à celui de la direction du théâtre qui sera analysé ultérieurement : il n'est pas normal que l'homme placé à la tête de ce théâtre — l'administrateur — ne soit pas en même temps un metteur en scène à forte personnalité ou tout au moins un animateur ayant fait les preuves de son talent, de son imagination et de son ouverture d'esprit.

L'absence de directives étatiques dans le domaine de la réalisation scénique du répertoire nous autorise à nous limiter à un examen des types d'œuvres — parmi les 2.627 inscrites au répertoire à la date du 31 décembre 1963 — qui sont le plus souvent représentées. L'œuvre de Molière figure naturellement en tête avec 27.377 représentations, suivie dans l'ordre par : Racine (8.384), Corneille (6.610), Regnard — eh oui ! — (5.681), Musset (5.650), Dancourt, précédant curieusement, avec 5.578 représentations Marivaux (4.284), Hugo (2.626) et Beaumarchais (2.534) (38).

AUTEURS DONT LE NOM A PARU PLUS DE 1.000 FOIS A L'AFFICHE DE 1680 A 1964.

	Date d'entrée de la première pièce au répertoire	*Nombre de représentations au 31 décembre 1963*
	—	—
Molière (1622-1673)	1680	27.377
Racine (1639-1699)	1680	8.384
Corneille (P.) (1606-1684)	1680	6.610
Regnard (1655-1709)	1694	5.681
Musset (1810-1857)	1847	5.650
Dancourt (1661-1725)	1685	5.578
Marivaux (1688-1763)	1720	4.284
Voltaire (1694-1778)	1718	3.976
Augier (1820-1889)	1845	3.238
Scribe (1791-1861)	1822	3.016
Hugo (1802-1885)	1832	2.626
Beaumarchais (1732-1799)	1767	2.534
Le Grand (1673-1728)	1707	2.497
Hauteroche (1617-1707)	1680	2.460
Pailleron (1834-1899)	1863	2.266
Destouches (1680-1754)	1710	2.122
Dumas Fils (1824-1895)	1865	2.094
Brueys (1640-1723)	1689	2.073
Corneille (T.) (1625-1709)	1680	2.026
Dumas (A) (1803-1870)	1829	1.781
Du Fresny (1648-1724)	1692	1.607

(38) Se reporter aussi à l'excellente brochure consacrée à l'histoire de la Comédie-Française, établie par Mme Chevalley, Directrice des Archives de la Comédie-Française.

Legouvé (1807-1903)	1845	1.536
Sandeau (1811-1883)	1851	1.516
Alexandre Duval (1766-1842)	1799	1.400
La Fontaine (1621-1695)	1683	1.388
Feuillet (1821-1890)	1848	1.231
Delavigne (C.) (1793-1843)	1823	1.230
Palaprat (1650-1721)	1690	1.206
Lesage (1668-1747)	1708	1.147
Boursault (1638-1701)	1683	1.025

Le ministre des Affaires culturelles, M. André Malraux, à l'occasion d'une conférence de presse retentissante tenue le 9 avril 1959 (39), a exprimé son inquiétude de voir la tragédie délaissée par la Comédie-Française : « Au 28 février, le dernier exercice de la Comédie-Fran-« çaise, sur 566 représentations, comptait 6 représentations de Racine, « pas une seule tragédie grecque; rien de Victor Hugo... La Comédie-« Française qui joue Racine 6 fois, joue Labiche 113 fois au cours « du même exercice et diffère le cycle Racine pour monter " les « 30 Millions de Gladiator " ». Sans doute, le gouvernement a-t-il de la sympathie pour cette pièce bien montée; témoin — poursuit le ministre, respectueux des options esthétiques de ses collègues — le président des « Amis de Labiche » depuis des années, M. Michel Debré ! Cependant, ajoute-t-il, « aimons Labiche, mais pas aux « dépens de Racine; après tout je ne suis pas tout à fait certain que « Corneille soit un parent pauvre de Feydeau... qu'on ne nous dise « pas que la tragédie est morte : le Théâtre National Populaire « suffit à prouver le contraire. La tragédie est vivante chaque fois « qu'on ne nous la montre pas comme au Musée Grévin... ». L'analyse de M. Malraux est partiellement juste : la tragédie n'a pas été moins jouée au XX^e^ siècle qu'elle ne l'a été antérieurement : Corneille a été joué à la Comédie-Française 968 fois au XVII^e^ siècle, 2.024 fois au XVIII^e^ siècle, 1.892 fois au XIX^e^ siècle et 1.726 fois au XX^e^ siècle (qui n'est pas encore terminé !). Il en va de même pour Racine (809, 2.603, 2.895, 2.777 fois respectivement au XVII^e^, XVIII^e^, XIX^e^ et XX^e^ siècles).

En 1712, les Pouvoirs publics adressaient (déjà !) des remontrances à la Comédie-Française qui négligeait la tragédie.

Pour en revenir à une époque récente, il est exact qu'une équipe de comédiens animée par M. Jean Meyer avait imposé un certain répertoire de boulevard (Feydeau, Labiche, Bourdet) au détriment de la tragédie.

(39) *Le Monde*, 10 avril 1959.

Le départ de M. J. Meyer n'a pas résolu le problème : la Comédie-Française est toujours la meilleure troupe de boulevard de Paris, et malgré quelques tentatives, la tragédie n'est pas davantage jouée. La tradition et la routine (sans parler de l'absence de formation valable des comédiens tragédiens) ont eu raison des désirs exprimés par le ministre : au cours de la saison 1963-1964, alors que Molière a été représenté 184 fois, Rostand 79 fois, Musset 74 fois, Feydeau 60 fois, Corneille n'a été joué que 53 fois et Racine 4 fois.

b) *La « consécration » du répertoire moderne.*

Comme nous l'avons vu, les règlements sont formels, les directives ministérielles aussi : la Comédie-Française doit consacrer l'essentiel de ses efforts à la conservation du répertoire. Quelle part est alors réservée à la création ? Dans quelles conditions peut-elle représenter les auteurs modernes ?

Il fût un temps où la Comédie-Française créait. Le répertoire classique que l'on s'attache de nos jours à préserver si fidèlement fut d'abord un répertoire nouveau. La Comédie-Française l'a en partie révélé au public. Mais, petit à petit, la mission de la Comédie-Française s'est transformée. De théâtre créateur qu'elle était au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle et même au XIX^e^ siècle, elle est devenue un organisme de consécration.

Rien d'étonnant à ce que le choix des textes nouveaux soit assujetti à une procédure particulière, destinée à éviter la précipitation dans les décisions et à préserver les responsables des emballements ou des mouvements d'humeur. La Comédie peut représenter des œuvres modernes, mais dans des conditions rigoureusement définies !

Jusqu'à la Révolution, le principe est simple : les pièces nouvelles sont soumises à la lecture de l'Assemblée générale des comédiens qui prennent leur décision à la pluralité des voix. Certaines modifications de détails, tendant à perfectionner la procédure, sont introduites à plusieurs reprises et notamment par le règlement de 1766 qui prévoit un examen préliminaire effectué par un sociétaire désigné par l'Assemblée; ceci, afin d'éviter d'encombrer les comédiens avec un trop grand nombre de pièces.

Ce règlement précise encore que la délibération doit se faire à bulletins fermés : « ordonnons à cet effet aux comédiens de ne mettre « dans leur avis aucun terme choquant pour l'auteur, d'exprimer clai- « rement leurs raisons, mais en termes honnêtes comme il convient « à leur société ». Mesure heureuse qui a pour objet d'empêcher les intrigues entre acteurs et auteurs, complétée par l'obligation qui est faite à l'auteur de remettre sa distribution sous enveloppe cachetée avant de faire sa lecture.

En 1804, une première restriction aux droits des sociétaires assure au gouvernement un contrôle politique sur le choix des pièces. En vertu de l'article 46 de l'acte du 27 germinal an XII, « aucune pièce « ne pourra être représentée sur le théâtre desdits sociétaires que « revêtue de l'approbation du gouvernement ». En 1805, nouveau « grignotage » de leurs prérogatives : le droit de vote est retiré aux plus jeunes sociétaires, jugés insuffisamment dignes de se prononcer en une telle matière. Il est en effet décidé « qu'un comédien ne peut voter « aux lectures que 6 ans après sa réception à moins qu'il n'ait « 30 ans ». En 1812, le contrôle gouvernemental s'affirme en même temps que la démocratie intérieure s'altère. « La lecture des pièces « nouvelles se fera devant un comité de 9 personnes, choisies parmi « les plus anciens sociétaires par le Surintendant ».

Sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, la question est posée de savoir si les comédiens, plus soucieux de se réserver de bons rôles que de choisir de bonnes pièces, sont réellement de bons juges. On y répond par la négative : on leur adjoint d'abord des hommes de lettres (Droz, Mate, Perceval, Grandmaison, Andrieux, Picard...), ensuite des académiciens. Mais comme les « chefs-d'œuvre » choisis sous l'influence de ces nouveaux venus (« Pauline » de Dumer, « Les intrigues de la Cour » de Jany, « Le premier venu » de Vidal...) s'écroulent comme des « châteaux de cartes », on se résigne en 1839 à laisser les sociétaires seuls maîtres du choix de leur répertoire. Le décret du 27 avril 1850 (40) qui réforme fondamentalement le régime de la Comédie-Française se refuse à prendre parti au sujet du comité de lecture et préfère adopter une solution simple qui n'engage pas l'avenir : en vertu de l'article 3, paragraphe 5 du décret, « l'adminis- « trateur... propose au ministre de l'Intérieur... les règlements rela- « tifs... à la composition du comité de lecture, à la nomination de ses « membres et à la tenue de ses séances ». Dans le cadre de ce système, plusieurs procédés sont expérimentés sans qu'aucun n'apparaisse concluant (41) : en 1851, nouvelle tentative de réunion du Comité mixte composé d'acteurs et d'hommes de lettres; abandon de cette formule en 1864; recours de nouveau au système du Comité de lecture, composé exclusivement de sociétaires; violente campagne menée par les auteurs et par les critiques qui aboutit à la suppression du Comité de lecture en 1901; l'administrateur devient seul qualifié pour recevoir les pièces.

(40) Voir p. 126 la liste des principaux textes définissant le régime administratif de la Comédie-Française.

(41) « Du recrutement des œuvres nouvelles au Théâtre Français », Allard 1897, Kugelmann, Paris.

Mais cette méthode ne semble pas plus satisfaisante que la précédente et le Comité de lecture ressuscite en 1910 : il est composé de 6 membres du Conseil d'Administration — eux-mêmes nommés par le ministre — de 2 sociétaires élus, des 2 sociétaires femmes comptant le plus d'années de service dans le sociétariat et de l'Administrateur qui a voix prépondérante. Les fonctions et la procédure du Comité sont plus précises que jadis : la lecture d'une pièce nouvelle est faite, soit par l'auteur ou par un lecteur de son choix, soit par un membre du Comité, mais en présence de l'auteur si celui-ci le désire. Certaines précautions sont prises pour les auteurs n'ayant jamais été joués à la Comédie-Française : leurs pièces sont soumises à l'examen préalable d'un des lecteurs de la Comédie-Française qui fait rapport à l'Administrateur; celui-ci en donne ensuite connaissance au Comité avec un avis motivé. Dans les deux hypothèses, le Comité décide seul.

Le 9 mai 1919, le nombre des membres du Comité d'administration est porté à 9. Cet accroissement nécessite une transformation de la composition du Comité de lecture qui devient identique à celle du Comité d'administration. Il comprend en effet exclusivement des membres nommés par le ministre.

Un curieux décret du 2 novembre 1921 précise la fonction de la Comédie en matière de répertoire : sans mettre en cause son rôle de consécration, il impose un « purgatoire » aux pièces déjà jouées sur d'autres théâtres. La Grande Dame ne saurait soumettre à son Comité de lecture une pièce déjà jouée ailleurs, sans qu'un certain délai — 15 ans — se soit écoulé depuis la date de la première représentation. Quant au Comité, il ne saurait procéder à la lecture d'œuvres créées sur un autre théâtre que dans la proportion d'une œuvre déjà représentée contre trois œuvres inédites. Ce décret, en apparence, constitue une incitation à l'innovation et à la création. En fait, les œuvres inédites, dont il est parlé, ne sont généralement pas écrites par de jeunes inconnus mais par des auteurs consacrés (42).

Légère libéralisation le 19 novembre 1924 : le Comité de lecture est composé de 12 membres, hommes ou femmes dont 6 nommés par l'Administrateur et 6 élus par l'Assemblée générale.

Les ministres aiment l'alternance d'autoritarisme et de libéralisme : en 1936 le droit de décision est retiré aux sociétaires qui ne disposent plus que d'un pouvoir consultatif.

(42) Le décret du 19 mars 1930 ramène ce délai à 10 ans, celui du 13 août 1938 supprime cette exigence pour les pièces représentées à des fins éducatives par des interprètes non professionnels.

Pourquoi cette constante volonté des Pouvoirs publics de limiter les prérogatives des comédiens en matière de réception des œuvres nouvelles ? Sans conteste, l'Etat entend exercer un contrôle plus étroit dans un domaine aussi fondamental. A ce motif s'en ajoute un autre : la crainte de voir les comédiens se décider plus en fonction des rôles possibles que leur réserve un nouveau texte ou des gains financiers qui peuvent résulter d'une pièce facile, qu'en fonction de l'intérêt général du théâtre.

Pourquoi aussi cette méfiance des comédiens à l'égard des hommes de lettres qu'on a tenté à plusieurs reprises d'introduire dans le Comité ? C'est que trop souvent dans le jugement des écrivains la forme littéraire l'emporte sur les qualités ou les possibilités scéniques d'un ouvrage.

Ces différentes préoccupations n'ont pas échappé, après la dernière guerre, aux « réorganisateurs » de la Comédie-Française. Le décret du 27 février 1946 définit ainsi la mission de la Comédie-Française en matière de répertoire moderne.

— *Pièces déjà jouées.*

« Elle peut représenter des œuvres d'auteurs français 10 ans après la date où elles ont été montées pour la première fois en France, ainsi que des pièces d'auteurs étrangers après leur mort ».

— *Création de pièces.*

« Elle peut créer des pièces nouvelles d'auteurs français ou étrangers vivants. »

Quant à la composition du Comité de lecture, elle n'a jamais été aussi démocratique depuis son institution. Il comprend les 6 membres du Comité d'administration (lesquels sont élus par l'Assemblée générale) et 3 membres élus pour un an par l'Assemblée; il est présidé par l'Administrateur, auquel cependant on ne donne pas « voix délibérative ». Si l'Administrateur ne peut recevoir une pièce nouvelle que sur avis conforme du Comité de lecture, il est par contre libre de refuser une œuvre malgré l'avis favorable du Comité; dans cette dernière hypothèse, il fait connaître sa décision immédiatement après la séance. Comme le dit M. Marceau Long, « l'acceptation d'une « pièce par le Comité de lecture n'est qu'une simple proposition, mais « son refus est une vraie décision ! » (43).

(43) Marceau Long, Commentaire de l'arrêt Palaprat (Actual. jur. 1954.2278).

La procédure, par contre, est beaucoup plus complexe qu'avant la guerre. Elle garantit l'auteur et les comédiens contre des appréciations trop hâtives. La Comédie-Française ne doit pas jouer n'importe quoi, elle ne doit pas non plus refuser à la légère une œuvre de valeur. Une pièce nouvelle est soumise en premier lieu au lecteur nommé par l'Administrateur sauf s'il s'agit d'une pièce d'un auteur déjà joué à la Comédie-Française.

Le lecteur établit un rapport et l'adresse à l'Administrateur. Après examen par le lecteur (lorsque cette exigence est requise) les pièces sont réparties par le sort entre trois sous-commissions de trois membres qui ne peuvent au total retenir que 9 pièces par an au maximum (44).

Le 18 novembre 1959, une réforme a été introduite qui renforce les pouvoirs du ministre et élargit la composition du Comité. Celui-ci en effet comprend désormais trois membres du Comité d'administration choisi pour un an par cooptation, trois sociétaires désignés pour un an par le ministre, 4 personnalités du monde des lettres dont un membre de l'Académie Française désignés pour 3 ans par le ministre. En outre, en vertu de cette réforme, l'Administration peut recourir à l'avis d'un 2e lecteur.

Au vrai, quels que soient les systèmes adoptés, aucune solution ne s'avère satisfaisante. La seule, semble-t-il, qui assurerait à la Comédie-Française le dynamisme dont elle a besoin consiterait à confier, com-

(44) Le Conseil d'Etat a implicitement considéré qu'en refusant une pièce, le comité de lecture agit en qualité d'autorité administrative, C.E., 19 février 1954, Palaprat, Rec. p. 118, note Waline, R.D.P. 1954, p. 1073 ; note Marceau Long, Actual. jurid. 1954.2278 ; note Chapus, J.C.P. 1954.II.8.205.

Le Conseil d'Etat a cependant rejeté le recours au fond. Est-ce à dire se demande M. Chapus, que dans l'état actuel du droit, tout recours contre une décision de refus d'une pièce soit voué à l'échec ? Sans doute, admet M. Chapus, « les organes chargés de la réception jouissent... d'une part irréductible de pouvoir discrétionnaire : dans l'appréciation des qualités proprement littéraires ou dramatiques des pièces qui leur sont soumises, le juge ne saurait redresser le jugement du Comité de lecture estimant une pièce mal faite, injouable, inintéressante ou indigne de la scène du Théâtre Français ». Mais la Comédie-Française n'assume-t-elle pas une mission de service public ? Tel est le cas en effet pour M. Chapus qui en déduit les conséquences suivantes : « Si le Comité refusait une pièce pour des motifs matériellement inexacts ou à raison de la personnalité de son auteur, par exemple, à raison de ses opinions politiques ou de ses convictions religieuses ou dans un esprit d'hostilité, ou encore pour satisfaire à l'intérêt de tiers, le juge administratif pourrait, et à notre avis devrait, censurer son refus, conformément aux principes consacrés par les textes constitutionnels et par sa jurisprudence, et cela, soit que le requérant puisse établir la réalité des motifs allégués par lui, soit même que l'auteur de la décision refuse ou soit dans l'impossibilité d'apporter des éléments propres à établir l'inexactitude des obligations sérieuses du requérant ». Il est à craindre (ou à espérer ?) qu'il soit fort délicat pour le requérant d'établir la réalité de ces motifs et assez aisé pour l'auteur de la décision d'apporter la preuve de son impartialité en invoquant des raisons tirées des défauts intrinsèques de l'œuvre.

me on l'a fait entre 1901 et 1910, la responsabilité du choix des pièces au seul Administrateur à la condition qu'il fût un homme de théâtre authentique et disposât de l'entière direction du Français, aussi bien administrative qu'artistique.

Il reste qu'avec un système aussi paralysant et désuet, les Pouvoirs publics sont assurés que la Comédie-Française ne commettra pas d'excentricité. La lourdeur de la procédure, la complaisance de certains acteurs, l'incompétence de certains hommes de lettres constituent autant de barrages à l'admission d'œuvres nouvelles de grande valeur. Enfin, même s'ils souhaitent être représentés au moins une fois dans leur vie pour des raisons de prestige sur la scène de la Comédie-Française, nombreux sont les auteurs qui préfèrent confier leurs pièces à des théâtres privés : la règle de l'alternance des spectacles à la Comédie-Française ne permet pas une excellente rentabilité financière. A ce manque à gagner s'ajoutent certaines règles exorbitantes qui limitent les droits des auteurs sur leur pièce : la Comédie-Française n'est pas tenue de représenter immédiatement une œuvre reçue, elle dispose pour cela d'un délai de trois ans.

Si cependant la Comédie-Française veut se libérer complètement de l'obligation de jouer cette pièce, elle doit verser à l'auteur une indemnité dérisoire (4.000 francs pendant les 5 ans qui suivent la réception, 7.500 francs passé ce délai de 5 ans). En outre, l'auteur dont la pièce est représentée à la Comédie-Française doit s'engager à la laisser pendant 10 ans à ce théâtre, sauf autorisation de l'Administrateur, prise en accord avec le Comité d'administration; après ces 10 ans, « si la pièce, par la décision de l'Administrateur, est mise au « répertoire pour être jouée sur la scène Richelieu, l'auteur a droit « à une reprise dans les 3 ans ». L'auteur ne peut cependant retirer sa pièce qu'avec le consentement de l'Administrateur. Dernière disposition draconienne : l'auteur, pour le cas où sa pièce serait reçue, doit renoncer à tout droit de la faire représenter en province ou à l'étranger en langue française, sauf autorisation de l'Administrateur. Il renonce également à faire exécuter toute édition cinématographique de sa pièce avant qu'elle ait été représentée. Une fois ce délai de 10 ans expiré, l'Administrateur peut rendre la pièce à l'auteur qui recouvre alors toute liberté en ce qui la concerne.

On le voit, ces droits spéciaux sur les auteurs rappellent curieusement l'ancien privilège, ils en constituent une des survivances modernes. Il importe de remarquer cependant que certains contrats passés entre auteurs et théâtres sont parfois aussi rigoureux, mais dans ce cas les dispositions attributives de privilèges portent sur d'autres points et sont de nature différente.

Il faut noter aussi qu'un grand nombre de ces « droits spéciaux » sont incompatibles avec certaines dispositions de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique : de là l'habitude prise par la Comédie-Française de régler de plus en plus fréquemment ses rapports avec les auteurs dans un cadre « contractuel » par référence à la loi du 11 mars 1957 et de déroger ainsi parfois aux prescriptions de ses règlements constitutifs.

On ne s'étonnera cependant pas, puisque tout a été prévu dans ce but, que la Comédie-Française crée exceptionnellement de nouvelles œuvres. Au cours de la saison 1959-1960 par exemple, aucune création à citer, mais simplement 3 pièces connues représentées pour la première fois à la Comédie-Française : « L'amateur du tragique » de Carmontelle, « Electre » de Giraudoux, « La méprise » de Marivaux. Même constatation pour la saison 1960-1961 ; « Oncle Vania » (adaptation d'Elsa Triolet) est la seule pièce « nouvelle » inscrite au répertoire de la Comédie-Française au cours de cette saison. Par contre, l'année 1961-1962 est plus riche en créations et premières représentations : « l'Ane et le ruisseau » de Musset, « Le dialogue des Carmélites » de Bernanos, « Un fil à la patte » de Feydeau, « La colonie » de Marivaux, « L'Ecole de la médisance » de Shéridan — adaptation de Barillet et Gredy —, et surtout « La fourmi dans le corps » d'Audiberti. L'année 1963-1964 est semblable à la saison 1959-1960 : pas de création, deux premières représentations cependant : « Marie Stuart » de Victor Hugo, « La Foire aux sentiments » de Roger Ferdinand. La Comédie-Française est ainsi un véritable théâtre de consécration : non seulement elle crée peu d'œuvres nouvelles, mais quand cela se produit, il s'agit de pièces d'auteurs déjà connus (Audiberti, Bernanos, Ionesco...).

Au total, la mission de la Comédie-Française en matière de répertoire, même si l'on peut en contester le contenu (45), apparaît spécifique et originale : aucun risque de confusion avec d'autres théâtres. Il n'en va pas de même pour le Théâtre de France et pour le Théâtre National Populaire pour lesquels le problème se pose en termes plus délicats.

(45) Robert Kemp a mis très justement en valeur, dans « Le Monde », du 9 avril 1959, les dangers qui menacent un théâtre de consécration : « Du temps de Molière, la troupe créait : *Le Misanthrope, Psyché,* toutes ces merveilles. Du temps de Marivaux, elle a disputé l'honneur de créer ses pièces à la Comédie Italienne. Elle a créé Dumas, Hugo ; elle a joué Becque... Il faut qu'elle continue à créer ; sans quoi son équipage mourra de scorbut, comme les navigateurs polaires, à force de pemmican et de conserves de légumes. Elle a besoin de vitamines... ».

2° *Découverte et création : Le Théâtre de France et le Théâtre National Populaire.*

a) *Le Théâtre de France.*

En 1959, la salle de l'Odéon qui était depuis 1946 à la disposition de la Comédie Française est séparée de la salle Richelieu et confiée à J.L. Barrault sous le nom d'Odéon-Théâtre de France : nouvelle étape — peut-être décisive — de la longue histoire agitée et compliquée d'un théâtre dont la vocation a varié aussi souvent que les régimes, les gouvernements, les directeurs et l'humeur du public (46).

Inauguré le 9 avril 1783, il est confirmé dans sa mission le 25 messidor an IV par un arrêté du Directoire signé de Carnot : il doit être le siège à la fois d'un théâtre national et d'une école dramatique « utile à la régénération de l'art » (47).

L'échec de cette tentative et de quelques autres incite l'Empire à faire de l'Odéon un deuxième théâtre national, sorte d'annexe de la Comédie-Française. La Monarchie de Juillet va plus loin encore et, entre 1832 et 1838, la Comédie-Française occupera à plusieurs reprises les locaux de l'Odéon.

L'Odéon va vivre cependant une expérience assez heureuse, plusieurs années plus tard, entre 1842 et 1845, sous la direction d'Auguste Lirieux qui s'efforce d'en faire un théâtre de « recherche » dont la forme préfigure un peu celle du Théâtre de France d'aujourd'hui. Théophile Gautier définit ainsi sa vocation : « L'Odéon est un théâ-« tre indispensable; les jeunes poètes, les écrivains hardis, mais « encore inconnus, tout ce qui a de la sève et de l'avenir a besoin « d'une scène un peu aventureuse, d'une espèce de gymnase où puis-« sent se hasarder les audaces inexpérimentées qui effrayeraient la « prudence du premier Théâtre Français réservé aux réputations « consacrées. »

L'Odéon connaît ensuite diverses fortunes : théâtre de boulevard avec Duquesnel et Paul Gavault; théâtre orienté vers la musique et le public jeune avec Porel; théâtre de rénovation avec Antoine qui veut

(46) P.A. Touchard : « Grandes heures de théâtre à Paris » (Librairie Académique Perrin, Paris 1965, pp. 189 et suivantes).

(47) « Le Régénérateur » analyse ainsi dans l'enthousiasme et dans le style propre à cette époque les fonctions de l'Odéon : « Reculer les bornes de l'Art..., récompenser tous les genres de talent, échauffer le génie des poètes..., semer tous les germes d'émulation, faire représenter des tragédies, des comédies, des opéra-comiques et même des pantomimes historiques..., des concerts seront donnés avec le concours des artistes de l'Opéra et aussi des Thiases (bals) avec une grande abondance de lustres et de girandoles appartenant aux magasins des ex-menus plaisirs du roi, convenables à la dignité qu'on doit apporter dans les grandes assemblées, dans les fêtes nationales... ! »

en faire une scène accueillante aux classiques et « à l'étude des chefs-d'œuvre étrangers », « une scène d'expériences éclectiques largement « ouverte aux jeunes auteurs..., terrain d'expériences pour la « mise en scène..., instrument d'enseignement et d'éducation lit- « téraire... » (48).

Les difficultés nombreuses rencontrées par les différents directeurs de l'Odéon (49) jointes au désir des Comédiens Français de disposer d'une deuxième salle rendent, après la guerre de 1940, plus aigu encore le problème agité depuis fort longtemps de l'attribution de l'Odéon à la Comédie-Française. Expérimentée à plusieurs reprises depuis 1800, notamment en 1832, 1833 et 1837, souhaitée — malgré les tentatives malheureuses précédentes — en 1945 par Gaston Baty qui, reprenant un vieux projet cher à Robert de Flers, considère qu'une deuxième salle permettrait d'assurer une fructueuse exploitation financière des succès de la salle Richelieu et de prolonger les représentations de spectacles dont les obligations de l'alternance limitent le nombre, la réunion des deux salles est enfin réalisée le 27 février 1946 avec le souci de confier sous une direction commune — celle de la Comédie-Française — la présentation d'un répertoire spécifique à chaque salle : sur la scène Richelieu seront jouées les pièces du répertoire, les œuvres d'auteurs français 10 ans après leur première représentation en France, et, les auteurs étrangers morts; sur la scène de l'Odéon, les pièces nouvelles d'auteurs français ou étrangers.

Le répertoire de l'Odéon est élargi le 1er juillet 1947 par les œuvres d'auteurs français et étrangers montées pour la première fois en France depuis le 1er janvier 1880 ainsi que par les matinées classiques. Les décrets du 13 septembre 1949 (50) et du 19 décembre 1953 (51), les nécessités du service et diverses décisions de l'Administrateur mettent progressivement un terme à cette répartition des tâches (52). Les pièces sont ensuite indifféremment jouées sur les deux scènes.

Après une période de difficultés (opposition d'une partie des comédiens au système des deux salles en raison de l'épuisement et de la mauvaise rentabilité financière qui en résultent; désertion par le

(48) Cahiers Renaud-Barrault, n° 27, octobre 59, article de L. Chancerel.

(49) La Direction de l'Odéon a été assurée de 1920 à 1946 de la façon suivante : 1920-1925 F. Gémier ; 1925-1930 F. Gémier et P. Abram ; 1930-1940 P. Abram ; 1940-1941 J. Copeau ; 1941 P. Aldebert ; 1941-1946 P. Abram.

(50) *J.O.*, du 14 septembre 1949.

(51) *J.O.*, du 20 décembre 1953.

(52) Qui, dans les faits, n'a jamais été effectivement réalisée, ainsi que l'a fait, à plusieurs reprises, remarquer Louis Marin, député, dans diverses questions écrites (question n° 10873, *J.O.*, de 1949, p. 3742 ; question n° 12717, *J.O.*, de 1950, p. 71904).

public de la salle Luxembourg), la salle de l'Odéon, grâce aux efforts de P.A. Touchard et de P. Descaves, finit par être acceptée par le public et les comédiens.

M. André Malraux décide, néanmoins, en 1959, de retirer la salle de l'Odéon à la Comédie-Française, séparation qui provoque des protestations aussi ardentes que celles qui avaient été suscitées entre 1946 et 1950 par la réunion des deux salles. Il en confie la direction à J.L. Barrault.

L'analyse des dispositions du cahier des charges de la concession renseigne mal sur la mission culturelle de ce théâtre : les indications sont, sur ce point, très sommaires; elles sont en même temps rigoureuses et imprécises :

— rigoureuses, puisqu'elles font obligation au directeur de soumettre par écrit à l'approbation du ministre le programme artistisque de la saison ou d'éventuelles modifications apportées en cours de saison à ce programme et qu'elles permettent au ministre, lorsqu'un ouvrage devient un sujet de trouble, d'en suspendre et même d'en interdire la représentation;

— imprécises, puisqu'elles se contentent de fixer le nombre de représentations minimum (250) et d'ouvrages (10), dont 5 nouveaux

Rigueur et imprécision tout apparentes : c'est plus la nature réelle des rapports personnels entre le ministre et le Directeur que le contenu d'un cahier des charges qui détermine l'orientation d'un tel théâtre.

« L'intuitu personae » qui régit les relations entre le ministre et le Directeur assure la conformité de la gestion aux préoccupations culturelles de l'Etat. Le ministre nomme un homme en qui il a confiance. Le connaissant et l'appréciant, il sait quelle attitude esthétique ou culturelle cet homme adoptera pendant son règne.

Au surplus, en supprimant la subvention, le ministre a toujours la faculté d'obtenir le départ d'un Directeur qui contreviendrait à ses engagements initiaux.

C'est donc à travers les réalisations du Théâtre de France que l'on peut définir sa mission en matière de répertoire dont les grandes lignes apparaissent en filigrane dans les prescriptions du cahier des charges.

A la lumière d'une expérience de plusieurs années de fonctionnement, M. Giacomini, Administrateur du Théâtre de France (53), donne la définition suivante de la vocation de ce théâtre :

(53) L'administrateur du Théâtre de France n'a pas comme l'administrateur de la Comédie-Française une fonction artistique. Il assiste le directeur (actuellement M. J.-L. Barrault) dans son travail d'« organisateur administratif » du théâtre.

« L'Odéon-Théâtre de France est un théâtre national qui, tout en « ayant pour mission essentielle de représenter en alternance des « œuvres classiques ou modernes d'auteurs français ou étrangers, « oriente particulièrement son activité vers la création. Son utilité est « donc de participer à l'évolution esthétique du théâtre, tenant compte « à la fois des racines traditionnelles et des aspirations contemporai- « nes dans un climat d'élan, d'audaces et de propositions » (54).

L'analyse des types de spectacles réalisés entre le 21 octobre 1959 et le 4 mars 1965, corrobore la définition donnée par M. Giacomini. Sur 40 spectacles, plus de la moitié sont des créations. Sans doute convient-il de noter que toutes les pièces créées ne sont pas des œuvres d'auteurs inconnus (Beckett, Ionesco, Shéhadé...) ; mais à côté de ces « grands » du répertoire moderne figurent aussi de jeunes talents que J.L. Barrault a su, à juste titre, encourager : F. Billetdoux, R.J. Clot, J.P. Faye, Henri Pichette.

N'évoquer que les créations authentiques (celles de pièces encore jamais représentées) ne donnerait qu'une idée incomplète du travail du Théâtre de France.

D'une part, il a révélé un certain nombre d'ouvrages étrangers au public français : « Un Otage » de Brendan Behan; « La nuit a sa clarté » de Christopher Fry; « Divines paroles » de Valle Inclan...

D'autre part, il a présenté de nouvelles adaptations d'œuvres dramatiques ou littéraires : « l'Ours » de Tchekov dans l'adaptation d'Elsa Triolet; « l'Amérique » de Kafka, d'après Max Brod dans l'adaptation de J.L. Barrault...

Enfin, si la plupart des mises en scène sont de J.L. Barrault, il a tout de même été fait appel à de « jeunes » metteurs en scène de talent extérieurs au théâtre, comme Roger Blin ou Antoine Bourseiller.

De même, les décorateurs de spectacles viennent d'horizons très divers : André Masson, Jacques Noël, Marie-Hélène Dasté, Georges Wakhévitch, Félix Labisse, André Barsacq, Pierre Delbée, André Acquart, René Allio...

Au total, l'activité artistique du Théâtre de France, orientée vers la création, mais aussi vers la consécration, se caractérise par son éclectisme (55). Il n'y a donc pas, à proprement parler, de style « Théâtre

(54) Note ronéot. (Odéon-Théâtre de France).

(55) « ... Théâtre de l'Union Nationale de tous les goûts qu'une esthétique peut valablement défendre, on pourrait dire encore théâtre de l'éventail largement ouvert, mais nous disons bien, article du bon faiseur ; le spectacle y a toujours de la qualité. On peut contester certains choix de Jean-Louis Barrault, ou certaines de ses mises en scène. Un amour authentique du théâtre et le souci de bien le servir ne sont pas contestables. S'il n'a pas découvert les meilleurs auteurs drama-

de France », comme l'on pourrait dire par exemple qu'il y a un style Berliner-Ensemble, un style Comédie-Française ou un style T.N.P.

« Sur mon bateau, dit J.L. Barrault, j'évite les écueils, les vents contraires, je n'ai pas de ligne, mais une tresse dont chaque fil est une ligne, qu'il s'agisse de l'art comique ou de l'avant-garde... l'éventail est systématique : quand on aime le théâtre, on essaie de se rapprocher le plus possible de la vie. Et la vie c'est la variété » (56).

b) *Le Théâtre National Populaire.*

Marie-Thérèse Serrière, dans son ouvrage sur le T.N.P. (57), note avec un brin d'humour : « Le 1er septembre 1951, le *Journal Officiel* « annonçait la nomination de Jean Vilar au poste de directeur du Théâ« tre National Populaire. Ainsi fut établi l'acte de naissance, non du « Théâtre National Populaire qui existait depuis une trentaine d'an« nées, mais du T.N.P. ».

Le T.N.P. a, néanmoins, ses ancêtres.

Sans remonter au théâtre grec ou au théâtre médiéval, il convient de rappeler quelques expériences de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle : le théâtre civique de Louis Lumet, le théâtre du Peuple de Henri Beaulieu, le théâtre de l'Université populaire du Faubourg St-Antoine, le théâtre du peuple fondé en 1892 à Bussang par Maurice Pottecher, le théâtre populaire de Belleville créé par Berny... (58).

L'idée d'un théâtre national populaire n'est pas née non plus en 1951. Romain Rolland s'en fait l'apôtre en novembre 1903 (59). Catulle Mendès en souhaite la création dans le rapport d'une commission créée en 1905 au sous-secrétariat des Beaux-Arts. Paul Boncour, dans un rapport relatif aux Beaux-Arts, réclame en 1910, l'édification d'un théâtre authentiquement populaire : « On est humilié... pour la civilisation... En Grèce, à Rome, « c'était l'amphithéâtre aux innombrables gradins... Au moyen « âge, c'était la cathédrale naïve et pittoresque... Pendant la Renaissan« ce, c'était ces palais communaux... La Révolution elle-même, eut le « temps d'avoir ses fêtes. Mais nous, qu'avons-nous fait ? ». Paul

tiques de notre temps : Genêt, Beckett, Ionesco, Billetdoux, il leur a donné cette chance fort estimable d'une consécraion avant la tombe. » (Raymonde TEMKINE, *op. cit.*, p. 142).

(56) Propos recueillis par Claude Fléouter, *Le Monde*, 27 octobre 1965.

(57) Marie-Thérèse SERRIÈRE : « Le T.N.P. et Nous » (Librairie José Corti, 1959, p. 1).

(58) Les tentatives étrangères, telles que le Volkstheater de Vienne, le Schillertheater de Berlin ou le Toekomst de Bruxelles n'ont pas non plus laissé insensibles des pionniers du théâtre populaire en France.
bles les pionniers du théâtre populaire en France.

(59) « Théâtre du Peuple », Cahiers de la quinzaine, quatrième cahier de la cinquième série, novembre 1903.

Boncour, reprend son projet en 1920, appuyé avec vigueur par l'ancien acteur Pierre Rameil... La Chambre octroie « généreusement » un crédit de 100.000 francs pour la mise en route du Théâtre National Populaire ! Le 11 novembre 1920, la nouvelle institution dont la direction est confiée à Gémier (qui avait tenté quelques années plus tôt une aventure exaltante, mais épuisante, de « Théâtre National Ambulant ») est inaugurée dans la salle du Trocadéro.

Le Théâtre National Populaire des premiers temps se réduit à un « Théâtre-omnibus », un « Théâtre fourre-tout », qui offre, à des prix réduits, des spectacles montés par les autres théâtres nationaux (60).

Théâtre populiste, plus que populaire ! « On vend du classique « le jeudi à des écoliers turbulents et de l'opéra comique au public du « samedi soir » (61). On va en tournées présenter les réalisations de la Comédie-Française ou de l'Odéon. Les seules « créations » du Théâtre National Populaire de l'époque sont constituées par de grandioses commémorations officielles, par des célébrations de fêtes (« Le 11 novembre », « les Noëls de France »...) rappelant un peu les spectacles populaires de la révolution (« Fête de la Fédération », « Fête de l'Etre Suprême »...). C'est la forme même de théâtre populaire qu'avait redoutée et abhorrée Romain Rolland lorsque, critiquant « L'Œuvre des Trente ans de Théâtre », fondée par un haut-fonctionnaire des beaux-arts, et soutenue ensuite en 1907 par Waldeck Rousseau, il avait dénoncé les « parodies officielles du Théâtre Populaire » et s'était insurgé contre la canalisation du « courant populaire de l'art au profit de l'Etat ».

Il n'est pas question, ici, d'attribuer à Gémier, dont les idées maîtresses ont été reprises par la suite avec succès, sans d'ailleurs que la paternité lui en soit toujours reconnue, la responsabilité de l'échec du Théâtre National Populaire.

L'insignifiance des crédits alloués, le climat de paternalisme larmoyant et inefficace qui règne dans les milieux officiels du moment, expliquent en grande partie la mauvaise orientation de ce théâtre. Certes, il y a un public (62), mais il n'y a pas de répertoire spécifique.

(60) Un T.N.P., « théâtre-garage » accueillant les meilleurs spectacles de Paris; c'est ce que semble regretter aujourd'hui un critique comme M. Jean-Jacques Gautier : « Pour moi, le vrai T.N.P. ce serait un système qui offrirait à un vaste public la possibilité d'aller voir, à des conditions avantageuses accessibles au plus grand nombre, le meilleur de tout ce qui se donne de bon dans les théâtres de la capitale... » (Cité Panorama, n° 2, avril 1964).

(61) Paul Blanchart : « Firmin Gémier » (L'Arche 1954, p. 256).

(62) Certains des procédés utilisés pour le faire venir, peuvent faire rire aujourd'hui. Dans un programme du T.N.P. de 1929, on peut lire par exemple que, « toute personne qui souscrira deux abonnements à deux noms et deux adres-

Un théâtre national populaire n'a de raison d'être que s'il offre au public des œuvres conformes à sa mission. Un théâtre sans répertoire et sans activité propre n'est tout simplement pas un théâtre (qu'il se prétende ou non populaire).

Alfred Fourtier qui épaulait Gémier depuis 1928, en qualité de codirecteur, lui succède à sa mort en 1933. Le T.N.P., sous la direction exclusive de Fourtier, ne trouve pas davantage sa véritable vocation en matière de répertoire.

Abram est nommé le 15 novembre 1938 (63). Le goût pour les pièces à grande mise en scène se fortifie avec les réalisations d'œuvres comme « Jésus de Nazareth » de Paul Demasy, « Jeanne d'Arc » de René Bruyer, ou « Jeanne au bûcher » de Paul Claudel et Arthur Honegger.

L'activité propre au théâtre est cependant toujours réduite. Comme ses prédécesseurs, Abram doit accueillir au Palais de Chaillot les autres théâtres nationaux.

Pierre Aldebert, spécialiste lui aussi des spectacles à grande mise en scène (« Horace » de Corneille et « Britannicus » de Racine en plein Forum à Rome, « le vrai mystère de la Passion » sur le parvis de Notre-Dame...), prend la tête du théâtre en 1940. Un programme de mars 1941 nous renseigne sur les préoccupations du Théâtre de Chaillot :

« Sans parti-pris d'école, sans esprit de système, ses efforts ne « tendent qu'à faire connaître le plus largement possible les richesses « de notre théâtre. Son désir est d'apporter au public un programme « éclectique, qui sache lui plaire. »

Après une direction de douze années, marquée par de valeureuses tentatives (l' « Otage » de Paul Claudel, « Maître après Dieu » de Jean de Hartog, adapté par Jean Mercure...), interrompue à plusieurs reprises par divers événements, et notamment par la guerre, Pierre Aldebert, préoccupé aussi par des démonstrations officielles trop fréquentes et très contestables (« Hommage au Maréchal Pétain »...), est remplacé en septembre 1951 sur proposition de Mlle Jeanne Laurent, alors sous-directrice des spectacles, par Jean Vilar, à un moment où le T.N.P. met à l'affiche « Primerose » et les « Cloches de Corneville »...

S'il n'est pas aisé de définir le « style » du Théâtre de France, le « style » du T.N.P., lui, s'impose aujourd'hui comme une évidence : style caractérisé par « sa liberté et sa rigueur », se refusant aux

ses différents, recevra un bon donnant gratuitement droit à 125 g de dragées moelleuses, de la confiserie du Chien qui saute » !

(63) Entre-temps, le Vieux Trocadéro (dont les conditions d'audition étaient déplorables) avait été démoli et remplacé par le Palais de Chaillot.

conventions aussi bien qu' « aux vains prestiges d'une nouveauté qui a sa fin en elle-même » (64).

Si, sur le plan scénique, l'influence du T.N.P. a été déterminante (refus du décor clos, nouveaux rapports salle-scène, nouvelle symphonie des lumières, des couleurs, des formes et des sons...), sur le plan du répertoire, son rôle dans l'évolution du comportement des hommes de théâtre n'en a pas été moins important. En ce sens, le T.N.P. a été — il l'est encore à certains égards, sous la direction de Georges Wilson — un théâtre pilote, un véritable théâtre national.

Marie-Thérèse Serrière donne cette juste définition du répertoire du T.N.P. : « L'homme que le T.N.P. veut présenter, ce n'est pas « l'homme à la petite semaine du boulevard, ce n'est pas l'idée faite « homme des pièces de propagande, ce n'est pas l'homme-robot des « pièces de laboratoire, c'est l'homme dans son intégrité, dans sa « substance, l'homme dans sa condition d'homme... Le répertoire du « T.N.P. ne met pas seulement en jeu l'homme intérieur, seul à seul « avec lui-même... Il intègre l'homme dans le monde, l'affronte aux « autres, l'engage dans une existence publique... Mais ce répertoire « n'est pas un répertoire partisan » (65).

La préférence est donnée aux ouvrages dramatiques français : du 1er novembre 1951 au 1er juillet 1963, sur 57 pièces représentées, 37 sont l'œuvre d'auteurs français. Chez les auteurs français, les ouvrages classiques l'emportent sur les pièces modernes (24 sur 37). Deux d'entre eux n'avaient pas été représentés depuis 1732 (Le triomphe de l'Amour et L'heureux Stratagème de Marivaux).

Les œuvres modernes françaises ou de langue française sont pour la plupart des créations (9 sur 13). Parmi celles-ci figurent des textes très audacieux de jeunes auteurs (« Nucléa » d'Henri Pichette, « le Crapaud-Buffle » d'A. Gatti, « Lettre Morte » de Pinget, « Loin du Rueil » de Jarre et Pillaudin...). A cet égard mérite d'être notée l'expérience de l'adjonction d'une deuxième salle (le Théâtre Récamier, salle de 600 places), d'octobre 1959 à mai 1961, destinée à permettre des représentations d'œuvres inédites de jeunes auteurs français (66) :

Quant aux œuvres étrangères, le T.N.P. ne se contente pas de monter de grands classiques connus (Macbeth, Antigone, les Rustres...). Certains auteurs classiques étrangers sont joués pour la première fois en

(64) Marie-Thérèse Serrière, *op. cit.*, p. 169.

(65) Marie-Thérèse Serrière, *op. cit.*, p. 160.

(66) C'est une tentation régulière pour un grand théâtre officiel que celle d'entreprendre parallèlement à son activité normale, des recherches dans un cadre architectural plus restreint devant un public plus limité. Le T.N.P. de Georges Wilson dispose depuis un an d'une nouvelle salle d'essai de 400 places. Le Ve Plan a prévu pour la Comédie-Française la construction d'un petit théâtre.

France et révélés au public français (« le Prince de Hombourg de Kleist, « la Mort de Danton » de Buchner...).

La plupart des œuvres modernes étrangères sont des créations en France (« Mère Courage », « La Bonne Ame de Se-Tchouan » et « La Vie de Galilée » de Brecht, « Roses Rouges pour moi » de Sean O'Casey, « Lumières de Bohême » de Valle Inclan).

*
**

Cette brève analyse du répertoire des trois théâtres nationaux fait apparaître que seuls la Comédie-Française et le « T.N.P. » remplissent une fonction spécifique et originale. La mission du Théâtre de France en matière de répertoire semble plus ambiguë.

Il convient d'ajouter cependant que le phénomène « T.N.P. » a si profondément affecté la scène française qu'un nombre croissant de théâtres (notamment les théâtres « décentralisés ») ont adopté une politique analogue sur le plan du répertoire. En ce sens, la mission du T.N.P. (du fait de son rayonnement même) apparaît moins originale qu'il y a une dizaine d'années.

Au niveau des rapports avec le public, les conclusions sont identiques.

B. — *La recherche du public.*

La nature d'un théâtre s'exprime autant par son public que par son répertoire. Longtemps les directeurs des salles nationales sont restés indifférents à cet aspect de l'activité théâtrale, au « troisième bonhomme » comme dit Jean Vilar. Essentiellement soucieux de remplir les sièges et de faire le maximum de recettes, ils étaient peu préoccupés de faciliter l'accès de leur théâtre au public populaire.

Les théâtres nationaux étaient ainsi devenus les théâtres de la classe dirigeante après avoir été les théâtres des princes et de leurs courtisans. La Comédie-Française est aujourd'hui encore marquée par cette tradition : avant toute chose, théâtre de prestige, elle recherche peu le public populaire. Le T.N.P., et à un moindre degré le Théâtre de France (dont la fonction sur le plan de la recherche du public est aussi ambiguë que sur le plan du répertoire), s'efforcent de toucher un public beaucoup plus large et, à ce titre, d'être des théâtres de diffusion culturelle. L'idée de prestige n'est cependant pas étrangère à leur vocation.

1° *Un théâtre de prestige : La Comédie-Française.*

Napoléon voulait faire de la Comédie-Française « un instrument de la grandeur nationale ». Dans l'esprit des dirigeants et du public,

elle demeure toujours le premier théâtre dramatique de France, et comme tel, occupe une place de choix dans les réceptions officielles des chefs d'Etat, dans les tournées organisées à l'étranger par le Quai d'Orsay, dans les colonnes des journaux, dans les commentaires de la plupart des universitaires sur les mises en scène des pièces classiques.

Un certain amour des Français pour la tradition et leur admiration pour les institutions anciennes expliquent, en grande partie, cette vénération pour le plus vieux théâtre français dont les « missions culturelles » et les Français en poste à l'étranger entretiennent la réputation hors de nos frontières.

Bénéficiaire d'une subvention de l'Etat supérieure au total des crédits accordés aux deux autres salles nationales, la Comédie-Française est l'enfant protégé du pouvoir. Sa mission est davantage de contribuer au rayonnement et au prestige français que de réunir un vaste public fait de spectateurs d'origine sociale diverse.

Nous nous contenterons de fournir ici quelques indications générales : les prix des places, sans être aussi élevés que ceux des théâtres privés, ne sont pourtant pas assez bon marché pour que le public de la petite bourgeoisie ou du prolétariat ait la possibilité de « s'offrir » la Comédie-Française. Etagés entre 2 et 18,50 F., les prix, pour la moitié des places, sont en effet supérieurs à 10 F. Plus du tiers des places à moins de 10 francs sont mauvaises ou très mauvaises (absence totale de confort, difficultés diverses d'audition et de visibilité...). Enfin, aucun effort particulier n'est entrepris pour attirer de nouvelles couches de spectateurs.

Si la politique paternaliste et vieillotte des billets de faveur a heureusement disparue, celle pratiquée aujourd'hui n'est guère plus honorable : sur 450 représentations annuelles, 70 seulement — nous excluons bien entendu les abonnements pour les soirées mondaines que sont les « mardis habillés » — sont en abonnement (67). Sans

(67) Le système de l'abonnement peut être, selon l'utilisation qui en est faite, soit un instrument de démocratisation de la culture s'il permet à des individus ou à des groupements d'obtenir des places à des prix réduits, soit un procédé antidémocratique s'il empêche, par ses abus, le public populaire d'avoir accès au théâtre. Le système de l'abonnement (en particulier de l'abonnement au profit des « collectivités ») comporte dans le premier cas une grande vertu. « Pourquoi marquez-vous une préférence, demandait-on en 1964 au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, pour les associations culturelles, les comités d'entreprise, les syndicats, bref, tout groupement constitué, au détriment d'un effort tourné vers les spectateurs en puissance, pris individuellement. » Et le journal du théâtre « Cité-Panorama », répondit en ces termes : « Les individus issus de la bourgeoisie, de la petite bourgeoisie, naissent avec un sentiment de possession : l'art leur appartient. La culture n'est pourtant pour eux qu'un besoin parmi d'autres, un amuse-gueule entre la poire et le fromage... La classe ouvrière, livrée au travail qui la nourrit mal connaît aussi ses lieux interdits... A sa toute petite mesure — un grain de sable — le théâtre de la Cité s'insurge contre cela. Ses membres savent que collectivement

doute, fait-on timidement connaître le 15 de chaque mois les représentations pour lesquelles des réductions sont consenties aux groupes de plus de dix spectateurs (68). Mais le faible rendement de cette méthode (environ 10.000 F. de recettes par mois) témoigne du peu d'enthousiasme des organisateurs : on fait semblant de faire un geste du côté des associations d'éducation populaire, car la mode est aux abonnements et aux réductions « spéciales », et il est difficile de se soustraire aux obligations « sociales » du moment : en fait, la vieille maison a trop de tendresse à l'endroit de ses fidèles spectateurs (69) pour chercher sincèrement et énergiquement à élargir le recrutement de son public (70).

L'exigence du prestige national fait, certes, partie de la mission du T.N.P. et du Théâtre de France; il s'y ajoute cependant une exigence de prospection et de diffusion culturelle.

2° *Les théâtres de prestige et de diffusion : Le Théâtre de France et le T.N.P.*

a) *Le Théâtre de France :* Le Théâtre de France se trouve, comme pour le répertoire, à la charnière entre la Comédie-Française et le T.N.P. Il ne jouit pas du prestige et du rayonnement de la Comédie-Française, il n'a pas non plus le public « vaste et multiple » du T.N.P. Ni tout à fait théâtre de prestige, ni véritablement théâtre populaire, il joue dans la vie théâtrale un rôle imprécis. L'échelle des tarifs des places est à peu près la même que celle de la Comédie-Française (de 3 à 18 F.). Il offre cependant un grand nombre de bonnes places (plus de la moitié) à des prix abordables pour la plupart

la prise de conscience viendra à travers (nous y voilà), les efforts des groupes, associations, syndicats pour lesquels l'accession à la culture deviendra alors un moyen de libération. » (Cité-Panorama, n° 2, avril 1964.)

(68) Les prix, dans ce cas, sont de 5, 7 et 9 F.

(69) Madame Temkine parle des spectateurs de la Comédie-Française en ces termes : « La Comédie-Française garde son public d'habitués, sa vieille garde qui, selon qu'elle se recrute dans la haute, la moyenne ou la petite bourgeoisie, fréquente les « mardis habillés », s'assure des abonnements, ou vient à un spectacle de temps à autre, par attachement, par tradition. Les matinées classiques mises à part, la moyenne d'âge de l'habitué, si on essayait de la déterminer, s'établirait sans doute assez haut. Les provinciaux du Salon de l'Auto y passent volontiers une soirée (ce qui explique la montée des recettes en octobre) ; les étrangers considèrent qu'ils n'auraient pas découvert Paris s'ils n'avaient rétabli l'équilibre d'une virée à Pigalle par un pèlerinage chez Molière (d'où le haut pourcentage de fréquentation en avril et même mai, qui est un mois creux pour les autres théâtres). L'apport de la clientèle d'agences (elles doivent être agréées) est forte à la Comédie-Française, particulièrement à la belle saison ; c'est un signe » (*op. cit.*, p. 122).

(70) La seule réalisation entreprise dans ce domaine sont les matinées classiques du jeudi que la Comédie-Françaie présente au théâtre de Paris (environ 15.000 abonnés, mais trop de demandes d'abonnements restent encore insatisfaites).

des spectateurs (entre 3 et 9 F.) ; en plus des matinées scolaires (à des prix variant entre 5 et 6 F.), il propose à diverses associations des places à un taux relativement peu élevé (8 F.) : sur les 203.000 spectateurs qui ont fréquenté le Théâtre de France en 1965, 42.600 ont bénéficié du tarif « associations » soit 1/5e.

En dehors de ces 42.600 spectateurs, le public du Théâtre de France se recrute en général dans les classes moyennes et aisées.

La désertion de certains de ses spectateurs à différentes reprises, explique que le pourcentage d'occupation, sans être insuffisant, n'est en rien comparable à celui d'un théâtre comme le T.N.P. (71 % en 1959; 70 % en 1960; 72 % en 1961; 77 % en 1962; 70,41 % en 1963; 76,58 % en 1964) contre en moyenne 99 % pour le T.N.P. dont l'assise sociale est beaucoup plus large. Rien de déshonorant à cela : un théâtre de création, comme prétend l'être le Théâtre de France, subit inévitablement parfois des échecs sur le plan du public. Il serait même souhaitable que le montant de la subvention fût calculé en fonction d'un pourcentage d'occupation inférieur à 70 % afin que le directeur puisse franchement, et sans crainte de graves difficultés financières, choisir la voie de l'audace.

b) *Le Théâtre National Populaire :* Le T.N.P. de Jean Vilar est avant tout une expérience du public : public nombreux, public éclectique, public nouveau, public vivant.

Ce public qu'entend conquérir le T.N.P. est ainsi désigné dans les premiers programmes de Suresnes :

« Nous allons tenter de réunir, dans les travées de la communion « dramatique, le petit boutiquier et le haut fonctionnaire, l'ouvrier et « l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé. » C'est le théâtre de toutes les classes qu'aurait souhaité fonder Gémier :

« Surtout — et insistez bien là-dessus — que le théâtre populaire ne soit pas, en principe, réservé à la classe dite populaire, car il ne saurait y avoir de théâtre de classe » (71).

Avignon, puis le T.N.P., furent une impressionnante explosion dans la vie théâtrale française. Mais si vaste et si imposant que fut (et est encore) ce rassemblement d'un public nouveau et enthousiaste, il ne faut pas se dissimuler que même si le T.N.P. a réussi à mobiliser un public, jusqu'alors indifférent au théâtre, ce public comprend un nombre très limité de représentants de la classe ouvrière. De ce point de vue, le T.N.P. ne mérite que partiellement sa qualification de « Populaire ». Ses spectateurs ne constituent pas un échantillon, un

(71) Interview de Gémier dans « L'Ere Nouvelle », du 4-5-1920.

modèle réduit de la population tout entière, dans toutes ses composantes sociologiques.

Il n'est pas dans notre propos de critiquer ce qui fut une authentique révolution dans notre pays mais de bien marquer l'ambiguïté fondamentale de l'étiquette « populaire », accolée à une entreprise théâtrale. Il n'est pas non plus dans notre intention d'analyser à nouveau l'expérience du T.N.P. qui a été étudiée à maintes reprises (72) mais seulement de rappeler les principaux faits qui caractérisent la *vocation* « populaire » du T.N.P.

Aucun théâtre n'a réussi à réunir autant de spectateurs que le T.N.P. en douze années. Du 1er novembre 1951 au 1er juillet 1963 (c'est-à-dire sous la direction de Jean Vilar), le T.N.P. a donné 3.382 représentations (dont 1.790 au Palais de Chaillot, 384 au Théâtre Récamier, 400 en province, 80 dans différents lieux parisiens, et 151 dans la banlieue parisienne et dans l'Ile de France), devant 5.186.957 spectateurs. En douze années, il a donné au public scolaire et étudiant 320 matinées qui ont atteint 726.917 spectateurs, soit une moyenne de 2.272 spectateurs par matinée.

Sous la nouvelle direction de Georges Wilson, la fréquentation est restée la même. En un an, du 1er septembre 1963 au 1er août 1964, le T.N.P. a donné 152 représentations devant 339.305 spectateurs, soit une moyenne de 2.220 spectateurs par séance. Au Palais de Chaillot, le pourcentage d'occupation au cours de cette même saison a été de 88,40 % (au Théâtre de France de 70,41 %).

La saison 1965-1966 a même vu le pourcentage d'occupation dépasser parfois 100 % et — phénomène encourageant mais grave aussi — des places ont été revendues au « marché noir », à des prix souvent très élevés ! (73).

Alors que les abonnements de la Comédie-Française sont peu nombreux, que les places du Théâtre de France vendues par le canal des associations ne représentent que 20 % du total des places effectivement achevées, les associations culturelles et sociales ont souscrit au T.N.P. au cours de la saison 1963-1964, 32.515 abonnements qui

(72) Cf. en particulier : « Le T.N.P. et Nous », de M.-T. Serrière (Librairie José Corti, 1959). « Le T.N.P. », par Morvan Lebesque (numéro spécial de la Revue « Le Point », mars 1957). « Le Théâtre Populaire, pourquoi ? » (Emile Copfermann, F. Maspero, 1965). « Le Théâtre d'Aujourd'hui » (André de Baecque, Seghers 1964).

(73) L'augmentation de la demande comporte inévitablement d'autres servitudes, en particulier l'obligation de diminuer le nombre de créations et d'accroître corrélativement le nombre de représentations de chaque pièce afin de satisfaire tous les candidats spectateurs.

ont permis d'atteindre 162.575 spectateurs. Les abonnés représentent donc environ 50 % des spectateurs du T.N.P. (74).

Le T.N.P. a gagné la bataille du public comme aucun théâtre ne l'avait fait auparavant. Aujourd'hui, il fait figure de théâtre exemplaire (75) (encore qu'il y aurait beaucoup à dire sur une certaine forme de passivité, une absence d'esprit critique de nombreux spectateurs) (76).

Notre conclusion sur la mission culturelle des théâtres nationaux envisagée sous l'angle du public sera à peu près la même que celle que nous avions énoncée à propos du répertoire : seuls la Comédie-Française et le T.N.P. ont une fonction spécifique et originale :

— dans un cas, désir d'assurer le prestige national;

— dans l'autre, souci d'éduquer le plus large public possible. Encore doit-on atténuer ici la portée de cette constatation en observant que les centres dramatiques, les troupes permanentes et certaines troupes de la banlieue parisienne peuvent faire état de résultats assez impressionnants dans leur conquête d'un nouveau public, sans pour autant pouvoir prétendre à une audience et à un rayonnement aussi grands que le T.N.P.

(74) Le système de l'abonnement ne doit cependant pas être outre mesure développé. S'il favorise la venue au théâtre d'un nouveau public, il peut en revanche porter atteinte au libre choix du spectateur en encourageant une passive fidélité à un même théâtre.

(75) Sans Jean Vilar, « il est fort probable que Caen n'aurait pas son Théâtre-Maison de la Culture ; ou bien alors son visage serait fort différent de ce qu'il est » (*Loisir*, 7 janvier 1964).

(76) M. Bernard Dort remarque très justement « une tendance du T.N.P. à se refermer sur lui-même et sur son public », « les rapports entre les spectateurs et les nouveaux théâtres publics, ajoute-t-il, risquent de s'institutionaliser, de se figer, de devenir quasi automatiques... je sais bien que cela n'est que la rançon du succès rencontré par le T.N.P. Mais il y a plus grave : une modification de l'esprit qui préside aux rapports entre le T.N.P. et son public. Maintenant les groupes et les associations qui prennent des abonnements pour la saison de Chaillot le font plus pour procurer des places, devenues difficilement accessibles par d'autres moyens à leurs adhérents que dans une volonté de formation de ceux-ci et de collaboration avec le T.N.P. Et l'on peut légitimement se demander si le T.N.P. n'est pas en passe de rétablir le théâtre comme une sorte de rite mondain pour un public assurément non mondain » (« Les Nouveaux Théâtres à l'heure du choix », *in* Les Temps Modernes, n° 239, avril 1966).

Ces conclusions, Alfred Simon semble à la fois les contredire et les confirmer : « On dit [le public du T.N.P.] prêt à tout applaudir. Ce reproche... fait fi de toute bonne foi ou de toute logique... S'il faut accuser le public du T.N.P., ce n'est pas de son excessive fidélité, mais au contraire de décrocher dès que, comme le fait périodiquement Wilson, on tente de l'arracher à ses neuves habitudes. » Et M. Alfred Simon cite l'exemple de « l'Illusion Comique » qui a été accueillie assez froidement par le public et de « Grandeur et décadence de Mahagony » qui a été sifflé par certains spectateurs et « boudé » par certains abonnés. (De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot, *in Esprit*, avril 1967, p. 685).

Quant au Théâtre de France, il n'a pas réussi à affirmer une vocation particulière, et hésite entre deux tentations : être un théâtre de recherche pour un public d'élection ou un théâtre de qualité pour un vaste public.

En un temps où se développent fort heureusement des initiatives et des entreprises qui empiètent sur le « propre terrain » du « T.N.P. », la Comédie-Française semble au total faire figure (du point de vue de la « mission culturelle ») de seul et unique théâtre national, car sa fonction est incontestablement originale.

L'appellation « national » s'appliquerait-elle alors aux seuls « théâtres-musées » ? Le théâtre national serait-il ainsi une institution dépassée ? C'est sans doute la conclusion qui s'imposerait si l'on s'attachait exclusivement à l'idée de « mission culturelle ».

La perspective est heureusement modifiée si l'on donne la prééminence, dans l'étude de la notion de théâtre national, au critère de « mission de service public national ».

Sous-Section II

Mission de service public national : de la servitude à la liberté.

Les théâtres nationaux sont des services publics. C'est ce que nous analyserons en premier lieu. Ce sont aussi des services publics reliés à l'Etat, des services publics nationaux. Nous le démontrerons en second lieu.

I. — Les théâtres nationaux sont des services publics.

Nous avons essayé d'expliquer dans notre introduction que l'activité théâtrale pouvait être érigée en service public. Est-ce le cas pour les théâtres nationaux ?

Avant de répondre à cette question, il importe d'adopter une définition du service public : le service public est une entreprise dont l'activité destinée à satisfaire un intérêt général, reconnu comme tel par l'Etat (77).

(77) Il nous semble inutile d'ouvrir à nouveau ici un débat sur la définition de la notion de Service public, nous préférons retenir une définition mariant ensemble certains éléments des deux grandes théories qui se sont longtemps opposées sur ce point : la théorie dite subjective (dont Jèze s'est fait le porte-parole) et la théorie dite objective (développée par Hauriou).

De ce point de vue, les théâtres nationaux sont à l'évidence des services publics.

La jurisprudence, se référant dans une large mesure à cette définition, a fini par admettre, non sans hésitations et revirement, qu'un théâtre national — l'Opéra-Comique — était un service public.

Dans un premier temps, elle avait refusé la qualité de service public à ce théâtre lyrique (78) : le tuteur des mineurs Dessauer, dont le père et la mère avaient trouvé la mort dans l'incendie de l'Opéra-Comique en 1887, avait introduit contre l'Etat, représenté par le ministre de l'Instruction publique, une demande en dommages-intérêts, fondée sur diverses fautes et négligences de l'administration dans l'entretien du théâtre. Le Tribunal civil s'était déclaré incompétent le 29 janvier 1895. La Cour d'appel de Paris, par un arrêt du 21 juin 1898, infirma le jugement et admit que l'Etat avait engagé sa responsabilité civile. Sur les conclusions du Procureur général Laferrière (79) qui rappela à cette occasion la fameuse théorie « acte d'autorité - acte de gestion », la Cour de cassation dans un arrêt du 12 juin 1901 (80) refusa à l'Opéra-Comique la qualité de Service public :

« Attendu que l'exploitation d'un théâtre comique constitue une « entreprise privée; que les subventions qui lui sont accordées par « l'Etat soit sous forme de concession gratuite de la salle et des « décors, soit sous forme d'allocations pécuniaires en vue de favoriser, « dans un intérêt général, les progrès de l'art dramatique ou lyrique, « ne sauraient avoir pour effet d'en modifier le caractère et de la « transformer en service public... ».

Dans une affaire relative elle aussi à l'Opéra-Comique, le Conseil d'Etat adopta le 27 juillet 1923 une solution radicalement opposée (81). Il s'agissait du recours d'un Sieur Gheusi contre un arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 15 octobre 1918, retirant aux Sieurs Gheusi, Emile et Vincent Isola, la direction du théâtre de l'Opéra-Comique, et contre un arrêté du même jour nommant directeurs de ce théâtre les Sieurs Carré, Emile et Vincent Isola. L'article 82 du cahier des charges déterminait les cas où le ministre pouvait mettre fin au contrat. Il prévoyait en particulier les hypothèses suivantes : — celles où les directeurs contreviendraient aux dispositions énoncées dans le cahier des charges; — celle où les directeurs auraient cessé de mériter la confiance de l'administration par

(78) C. Cass., 12 juin 1901, Etat contre Dessauer. D.1902.1.372.
(79) D. 1902.1.372.
(80) D. 1902.1.376.
(81) C.E., 27 juillet 1923, Gheusi, D. 1923.3.57, note Appleton ; R.D.P. 1923, pp. 560 et suiv.

leurs actes personnels et à raison de circonstances que le ministre se réservait seul le droit d'apprécier. Le sieur Gheusi considérait qu'il n'avait pas encouru l'application de cet article. Mais la question était de savoir au préalable si la juridiction administrative pouvait connaître de cette affaire.

Pour y répondre, le Commissaire du Gouvernement Mazerat analyse la nature du contrat. Il en conclut qu'il s'agit d'une concession de service public. Son argumentation repose sur deux considérations : l'objet du contrat, le caractère de ses dispositions.

— d'une part, l'existence de l'Opéra-Comique (et plus généralement des théâtres nationaux) répond à une idée très « élevée » :

« Contribuer au progrès des arts en France, tout à la fois en per-
« pétuant l'exécution des chefs-d'œuvre classiques et en représentant
« chaque année un certain nombre d'œuvres nouvelles. »

Cette idée « très élevée » entre, selon le Commissaire du Gouvernement, dans la mission civilisatrice de l'Etat; un théâtre national est donc un service public. Mais comme l'exécution de ce service exige, tant dans l'ordre artistique que dans l'ordre commercial, des aptitudes que possèdent rarement les fonctionnaires publics, l'Etat l'a concédé.

« Le Contrat passé en 1913 avec les Sieurs Gheusi et Isola est à
« nos yeux, conclut le Commissaire du Gouvernement, une concession
« de service public. »

— d'autre part, ce caractère explique et les sacrifices consentis par l'Etat (art. 12 : Cession gratuite de la jouissance des locaux; art. 76 : subvention) et les sujétions imposées aux directeurs (art. 2 : interdiction d'entreprendre une autre exploitation théâtrale ou lyrique; art. 39 : programme des représentations; art. 44 et suivants : engagement des artistes; art. 53 : prix des places; art. 78 : surveillance d'un Commissaire du Gouvernement; art. 82 : retrait de la concession).

Le Conseil d'Etat en conclut qu'il résulte « de l'ensemble des dis-
« positions destinées à assurer dans un intérêt général la qualité artis-
« tique et la continuité de l'exploitation que le contrat, passé par
« l'Etat avec les Sieurs Gheusi et Isola pour l'exécution du service
« ainsi réglementé par ledit cahier des charges, présente le carac-
« tère d'un contrat de concession de service public... ».

La jurisprudence a ainsi reconnu que les théâtres nationaux poursuivent un but d'intérêt général, sont soumis en conséquence à des sujétions imposées par l'administration et sont donc des services publics (82), à la fois au sens « objectif » et au sens « subjectif ».

(82) Les directeurs des théâtres nationaux ont d'ailleurs tous conscience d'être les « animateurs » d'un service public. Ainsi Jean Vilar déclarait-il à Avignon,

Ce caractère de service public n'implique pas dans notre esprit, que ces théâtres soient soumis à un régime exclusivement de droit public (83) (ce problème sera envisagé ultérieurement), mais simplement qu'ils ne doivent pas transgresser les principes généraux commandant le fonctionnement des services publics (84).

Comme le dit M. Debbasch, « malgré la diversité du régime juri-« dique des services publics, l'unité de fondement, l'idée-force du « service public, inspire des principes directeurs à l'activité de tous « les services publics » (85).

Il s'ensuit que les théâtres nationaux sont tenus de respecter le principe de *primauté du service public* et de satisfaire l'intérêt général : cela explique, en particulier, qu'ils fonctionnent normalement à perte, que les prix des places pratiqués soient inférieurs aux prix de revient réels et que leur déficit soit couvert par des subventions.

Les théâtres nationaux, parce qu'ils sont des services publics, sont aussi astreints à conformer leur activité au *principe de continuité* : ainsi l'Etat leur fait-il obligation de donner un minimum de représentations; ainsi les règles posées par la loi de 1962 sur les grèves dans les services publics, leur sont-elles applicables.

Il en va de même pour les principes de l'*égalité devant le service public* et de l'*adaptation du service public.*

Leur caractère de service public ne saurait cependant suffire à les différencier de certains autres théâtres (les théâtres municipaux en particulier). C'est surtout parce qu'ils constituent des services publics *nationaux* qu'ils occupent dans l'organisation théâtrale française une place originale.

II. — Les théâtres nationaux sont des services publics nationaux.

Des divers critères proposés pour distinguer les services publics nationaux des services publics locaux, nous pouvons retenir ceux de « la qualité de l'autorité créatrice » (86), de la « tutelle » (87), de

en juillet 1956 : « Le Théâtre National Populaire est un Service public. Il le fut, dans notre esprit à tous, dès le premier jour. Il l'est devenu, me semble-t-il. Toute notre tâche, dans l'avenir, consiste à le maintenir. »

(83) Ainsi que l'affirme M. Rivéro, « le service public n'appelle pas nécessairement, pour sa gestion, le droit administratif » (Droit Administratif 1965, n° 30, p. 31).

(84) Cf. de Laubadère : « Traité élém. de droit administratif », Tome I, 3e éd., 1963, n° 1004, p. 525.

(85) Institutions administratives, Librairie générale du Droit et de la jurisprudence, p. 103.

(86) Jèze : « Les principes généraux du droit administratif », 3e éd., 1930, Tome II. M. Hauriou : « Précis de droit administratif et de droit public », 11e éd., 1957.

(87) Réponse du Président du Conseil à une question écrite posée le 29 jan-

« l'origine des ressources » et « du but d'intérêt national » (89), ce dernier critère ayant remplacé celui du « territoire ».

Au regard de ces quatres critères, les théâtres nationaux sont incontestablement des services publics nationaux : ils ont été créés sur l'initiative de l'Etat; ils sont placés sous la « tutelle » directe d'un ministre; ils tirent leurs ressources en majeure partie de l'Etat; situés dans la capitale et réputés à travers le monde, ils présentent un intérêt national.

Leur mission culturelle (à elle seule insuffisante pour rendre compte de leur originalité) nous a permis d'expliquer que les théâtres nationaux sont des services publics; leur caractère de service public national va nous servir à les distinguer de façon claire et précise des autres théâtres.

Aucun autre théâtre n'est, en effet, tout à la fois une création de l'Etat, un organisme tirant exclusivement ses ressources de l'Etat et soumis à sa tutelle, une entreprise enfin d'intérêt national.

Certes, le jour viendra où les théâtres nationaux perdront leur « pureté juridique » originelle, de même que l'originalité de leur mission culturelle s'est progressivement émoussée et altérée.

Il existe déjà un théâtre qui répond à deux des exigences que nous avons énoncées : c'est le Théâtre de l'Est Parisien, subventionné et « logé » par l'Etat, qui n'a vu le jour que parce que l'Etat a accepté de soutenir l'entreprise de son directeur Guy Retoré.

Par ailleurs, le ministre des Affaires culturelles a l'intention de transformer les centres dramatiques de province les plus florissants (90) en théâtres nationaux.

S'agira-t-il d'une simple modification d'appellation qui officialisera la place prééminente qu'occupent ces théâtres dans la vie nationale et leur conférera seulement un certain prestige ? Dans ce cas, la quatrième condition — entreprise d'intérêt national — sera seule satisfaite et ce sera la confusion dans l'organisation théâtrale.

Cette intention se traduira-t-elle par une prise en charge financière d'une importance comparable à l'aide accordée aux actuels théâtres nationaux ? Dans cette hypothèse, les nouveaux théâtres nationaux se rapprocheront davantage du modèle classique.

vier 1937 par M. Patizel, sénateur (*J.O.*, Débats Sénat, 1937, p. 430). Arrêt Byrigoux, C.E., 12 janvier 1917 (Rec. p. 40) ; Arrêt Dame Veuve Alaize, C.E., 28 octobre 1938 (Rec. p. 801).

(89) Rolland : « Cours de doctorat », 1943-44, p. 23. Michoud : « Théorie de la personnalité morale », 3e éd., 1933, Tome I, p. 364.

(90) Que l'on peut analyser comme étant dans la plupart des cas des organismes privés chargés d'une mission de service public.

L'Etat profitera-t-il enfin de l'augmentation de sa contribution financière et d'un changement de titre pour imposer à ces théâtres un contrôle administratif plus sévère ? Les directeurs de ces théâtres préféreront alors peut-être leur statut actuel à celui d'un pseudo paradis doré.

Aussi bien est-il vraisemblable que l'attribution du label « National » à certains centres dramatiques s'accompagnera seulement d'une augmentation de l'aide financière. Il s'ensuivra probablement un bouleversement du statut des théâtres nationaux, une définition modifiée de la notion de théâtre national qui se caractérisera dès lors par deux éléments : niveau élevé de l'apport financier de l'Etat; intérêt national de l'activité. Le degré de contrôle de l'Etat qui maintiendra un minimum d'intervention administrative ne sera plus qu'une marque accessoire du statut de théâtre national.

Le théâtre national constituera dès lors un « cadre juridique » dans lequel des metteurs en scène de talent pourront librement, indépendants aussi bien à l'égard des collectivités locales que de l'Etat, et dotés de moyens financiers importants, poursuivre un travail de recherche et de promotion culturelle.

Nous n'en sommes pas encore là et nos théâtres nationaux restent soumis aux quatre conditions que nous avons définies. Ce sont donc, dans toute la plénitude de l'expression, des services publics nationaux.

Comme tels, ils occupent des bâtiments nationaux, reçoivent leurs subsides de l'Etat, bénéficient de certains privilèges, et sont soumis à divers contrôles administratifs et financiers. Les rémunérations des travailleurs des théâtres nationaux (qui sont loin d'être tous des fonctionnaires), sont même par les conventions collectives rattachées aux traitements de la fonction publique (91).

Nous pouvons conclure de cette analyse de la notion de théâtre national, qu'un théâtre national est un service public national, pourvu d'une mission culturelle plus ou moins précise, soumis à diverses obligations et bénéficiant de certains avantages et prérogatives. Selon l'expression du Commissaire du gouvernement Galmot, le théâtre national est « le théâtre-service public par excellence » (92).

Cette définition nous renseigne imparfaitement sur le régime de droit des théâtres nationaux. Pour nous en informer de façon plus complète, il nous faut maintenant entreprendre une deuxième démarche et étudier leurs modes de gestion.

(91) Le protocole du 6 mars 1962 et la Convention collective du 10 mars 1962 pour la Comédie-Française stipulent : « Les rémunérations des personnels des théâtres nationaux telles qu'elles résultent de l'application de l'ensemble des dispositions énumérées ci-dessus suivront, à compter du 1er janvier 1962, l'évolution des traitements de la Fonction publique.

« A cet effet, toute augmentation de la rémunération globale du fonctionnaire, en service à Paris à l'indice 100 au 1er janvier 1962 sera appliquée automatiquement à compter de la même date, dans les mêmes conditions et pour un pourcentage égal aux rémunérations des personnels de théâtres nationaux. »

(92) C.E. 14 octobre 1966. Ville de Rouen c/sieur Douai. Concl. Galmot. A.J.D.A. 1966, p. 683.

CHAPITRE II

Le régime des théâtres nationaux.

L'étude du système français des théâtres nationaux fait apparaître deux types de gestion qui se distinguent par la nature respective des « autorités » chargées de leur administration. La différence de préoccupations qui sépare sur le plan culturel la Comédie-Française d'une part, du Théâtre de France et du T.N.P. de l'autre, nous la retrouvons sur le plan juridique.

Dans un cas (celui de la Comédie-Française), la gestion est assurée par une «troupe ». Dans les autres (ceux du Théâtre de France et du T.N.P.), elle est confiée à un particulier. Cette situation explique en partie que la Comédie-Française soit, selon nous, un établissement public et que les deux autres théâtres soient placés sous le régime de la concession.

Section I

LA GESTION ASSUREE PAR UNE TROUPE : L'ETABLISSEMENT PUBLIC

Puisque aucun texte ne définit la Comédie-Française comme un établissement public, que ce théâtre n'a véritablement jamais été analysé comme tel et qu'il a fait l'objet de nombreuses controverses juridiques, il nous semble indispensable de poser, en premier lieu, dans toute sa complexité, le problème de sa nature juridique. Nous examinerons en second lieu sa structure (1).

(1) Cet ordre de présentation nous semble par ailleurs commandé par une autre exigence : nous n'entendons pas faire une description de la Comédie-Fran-

Sous-Section I

Nature juridique de la Comédie-Française.

La question de la nature juridique de la Comédie-Française est d'autant plus difficile à élucider que les textes réglementant la structure et le fonctionnement de ce théâtre sont nombreux, complexes et pour la plupart anciens. Le statut actuel de la Comédie-Française ne résulte pas en effet d'un texte unique rassemblant l'ensemble des dispositions réglementaires. Il est le produit de modifications successives et de replâtrages divers. Les contradictions et les originalités de cette réglementation sont telles que divers commentateurs reculant devant les difficultés ou se refusant à les démêler, se sont contentés de « qualifier » la Comédie-Française d'institution « sui generis », d' « être hermaphrodite », dont le régime serait en rupture de ban du droit commun et appartiendrait à la « tératologie » juridique (2).

Comme d'autres organismes, la Comédie-Française est victime d'une technique administrative paresseuse qui consiste à édicter de nouvelles réglementations sans préciser formellement ce qui est aboli

çaise (ce qui présenterait peu d'intérêt) dans le paragraphe consacré à la « structure », mais analyser la situation des différents agents, laquelle ne peut être sérieusement envisagée si au préalable le problème de la « nature juridique » n'a pas été résolu.

Liste des principaux textes : Acte de Société des Comédiens Français du 27 germinal an XII (17 avril 1804) ; Objet : constitution d'une société des Comédiens français pour l'exploitation du Théâtre-Français à Paris (acte passé devant Me Hua, notaire à Paris). Décret du 15 octobre 1812, dit décret de Moscou ; Objet : surveillance, organisation, administration, comptabilité, police et discipline du Théâtre Français. Décret du 27 avril 1850 ; Objet : modification du régime administratif du Théâtre Français. Décret du 19 novembre 1924 ; Objet : modification du régime administratif de la Comédie-Française. Décret du 27 février 1946 : Objet : institution d'un nouveau régime administratif de la Comédie-Française. Décret du 23 avril 1946 ; Objet : régime financier de la Comédie-Française. Arrêté du 26 avril 1946 ; Objet : modalités du contrôle financier.

Ces textes ont été publiés en 1953 dans le bulletin officiel du Ministère de l'Education Nationale, sous le numéro 47 F. D. et la référence 51 A.L.

(2) « Elle est fait d'éléments disparates, estime M. Albaut, qu'il est impossible de couler dans un moule unique, dans une institution préexistante, œuvre de la loi ou de la jurisprudence judiciaire ou administrative » (conclusions Albaut dans Affaire Irène Brillant, Gaz. Pal. II, 1952, p. 342). Cf. aussi les propos de M. Georges Bureau (« Le Théâtre et sa législation », dont le passage cité figure dans un article incorporé au répertoire administratif de Béquet et Lafferrière, tome XXV, p. 76, n° 54) : « La législation propre à la Comédie-Française, législation qui est venue se greffer sur un pacte social, lequel d'ailleurs prévoyait lui-même l'ingérence de l'Etat dans la direction et dans l'exploitation, ne permet d'assimiler la Comédie-Française à nulle autre société, à nul autre établissement quels qu'ils soient. Nous nous trouvons en présence d'un organisme qui n'a point son semblable et vis-à-vis duquel le droit commun en toute circonstance le cède à des dispositions spéciales. »

ou conservé. Il en résulte un enchevêtrement de dispositions contradictoires qui rend difficile le travail du praticien ou du commentateur.

Emile Fabre, ancien administrateur du théâtre (3), dans une formule pittoresque, compare à juste titre la Comédie-Française « à un « beau château Louis XIV auquel les architectes successifs ont « ajouté des morceaux disparates ». Mais il ajoute une appréciation qu'il n'est malheureusement pas le seul à exprimer : « Si cet édifice « tient encore debout aujourd'hui, c'est que le bâtiment entier repose « sur des fondations solides que le vent ni la main des hommes n'ont « encore attaquées, l'acte de société des Comédiens Français. »

Emile Fabre qui, par ailleurs, dans son ouvrage sur la Comédie-Française introduit sur son fonctionnement des éclairages ingénieux, est partiellement aveuglé par une « mythologie » dont la survie est soigneusement entretenue, aujourd'hui encore, par nombre de comédiens et même de responsables de l'administration : la Comédie-Française, comme l'était la Troupe de Molière avant 1680, serait administrée par une « société » de comédiens, liés entre eux par un contrat et notamment par l'acte social de 1804.

Certes, on admet en général que la Comédie-Française constitue bien un service public ou gère un service public ou encore entretient des rapports privilégiés avec l'Etat. Ainsi le conseiller d'Etat Henry Puget (4) fasciné lui aussi par les origines corporatives de la Comédie-Française, en convient-il dans une consultation :

« La Comédie-Française, je l'indique en débutant, est une institu- « tion de droit privé, une société commerciale... régie par un acte « notarié du 17 avril 1804 et une organisation administrative soumise « à un statut réglementaire fixé par le décret du 15 octobre 1812 et « les actes qui l'ont modifié. Il y a des comédiens qui s'associent, qui « partagent entre eux les bénéfices... Il y a à côté l'Etat qui les « contrôle, leur distribue une subvention, qui leur confère une posi- « tion privilégiée parmi leurs autres camarades de théâtre et parmi « les autres théâtres de la capitale. Dès l'origine la Comédie-Fran- « çaise a vécu sous ce régime qui participe à la fois du droit privé et « du droit public. »

C'est un point de vue assez similaire qu'a soutenu le Commissaire du Gouvernement Tricot dans l'affaire Balpétré (C.E., 31 mars 1957) (5) : « Cette combinaison de deux régimes juridiques ne fait

(3) Emile Fabre : « La Comédie-Française » (Editions de la Nouvelle Revue Critique 1942, p. 142).

(4) Voir Champion : « Activité par année de la Comédie-Française », 1927-1937 (Ed. Munier).

(5) Rec. p. 362.

« que refléter une sorte d'association entre l'Etat et la Société; l'Etat « a besoin de la société afin de conserver au Théâtre Français le lustre « de ses traditions historiques, d'assurer la formation et une bonne « sélection des comédiens, de donner à ceux-ci des garanties nécessai- « res d'indépendance, d'obtenir un choix judicieux des pièces, et enfin « de conserver dans cette maison un état d'esprit qui fait que chaque « comédien s'y considère, non comme un salarié mais comme un asso- « cié. La Société, de son côté, a besoin de l'Etat, non seulement pour « disposer d'une salle, non seulement pour recevoir une subvention, « mais aussi parce que seuls l'appui et parfois l'action réformatrice « de l'Etat peuvent permettre à une troupe théâtrale de survivre pen- « dant des siècles à celui qui l'a d'abord créée et animée. »

M. Tricot atténue cependant beaucoup les conséquences de cette analyse lorsqu'il admet que « cette association n'est pas légale » et que « la société apparaît de plus en plus comme une modalité d'exercice du service public » (6).

« Sous l'expression générique de Comédie-Française, considère le substitut Albaut, coexistent un service public et une société, organisme privé, assurant la marche du service public » (7).

M. de Laubadère estime, quant à lui, que la Comédie-Française est « un service public confié à un organisme de droit privé... ayant conservé des conditions de sa création la nature d'une société » (8). M. Jean Garagnon distingue « l'organe, la société de comédiens, de la fonction, le service public à caractère artistique » (9). Pour M. André Demichel, la Comédie-Française est une société gérant « un véritable

(6) Rec. p. 372. D'autre part, « l'inventaire juridique » que dresse M. Tricot des différentes formes d'activité qui se manifestent à la Comédie-Française n'a pas en soi valeur de démonstration en faveur d'une analyse juridique d'ensemble. Cet inventaire ne résulte pas en effet d'une vision globale des rapports entre l'état et la société. Il précède au contraire les réflexions générales que nous venons de citer et, en fonction des solutions adoptées par la jurisprudence, il se borne à classer les acte de différents organes en quatre catégories :

— Activités exercées par l'Etat et pour son compte ;

— Activités exercées par la Société et pour son compte ;

— Activités exercées par les organes de la Société investis par les décrets d'une mission d'intérêt général :

— Interventions de l'Etat relevant « de la tutelle la plus caractérisée ».

En remplaçant l'expression « société » (dont le commissaire du gouvernement admet l'existence comme une donnée indiscutable) par l'appellation « établissement public », on pourrait à la limite aboutir à un tableau qui rendrait compte de l'imputabilité des actes des différents organes et l'on obtiendrait une typologie bipartie : — actes imputables à l'Etat, — actes imputables à l'établissement public.

(7) Conclusions Albaut dans Affaire Irène Brillant (Gaz. Pal., 1952.2, p. 342).

(8) de Laubadère : « Traité élémentaire de Droit administratif », Tome III, n° 488, p. 232.

(9) Jean Garagnon : « La Comédie-Française » (Rec. Dal. 1960, chr. p. 105). Cf. aussi Jean Garagnon : « Aspects théoriques et pratiques d'une politique des loisirs en France », Thèse, Lyon 1954, pp. 174 et suiv.

service public » (10) et selon M. J. Robert, elle « présente une double nature, à la fois société privée et établissement chargé d'une mission de service public » (11).

M. Waline (12), M. Long (13) et M. Odent (14) partagent une opinion analogue. Ainsi tous ceux qui ont tenté d'analyser la nature juridique de la Comédie-Française, en font un organisme plus ou moins hybride (15).

Selon nous, loin d'être « bicéphale » ou mixte comme on l'a souvent prétendu, la Comédie-Française est un seul et même organisme; elle est un établissement public. Mais la vision « dualiste » est aujourd'hui encore tellement tenace qu'il apparaît nécessaire dans un premier temps de l'analyser et de la contester. Nous proposerons ensuite notre solution qui est de type « unitaire ».

I. — Les conceptions fondées sur la dualité.

Cette « dualité » peut être conçue de deux manières : il peut s'agir d'une dualité entre deux institutions (la société privée des comédiens français; l'organisme public Comédie-Française) ou d'une dualité entre une institution de droit privé (la société privée des comédiens français) et une activité de service public (mission de service public culturel).

A. — *Dualité entre deux institutions.*

Nous n'évoquons cette hypothèse que pour l'écarter immédiatement. Personne n'a jamais soutenu ce point de vue (16) pour la bonne

(10) André Demichel : « Le contrôle de l'Etat sur les organismes privés. Essai d'une théorie générale », 1960, t. I, p. 193.

(11) Jacques Robert : « Police des Spectacles et des Jeux », Jurisc. Adm. Fasc. 265, p. 19.

(12) R.D.P. 1954, pp. 1072 et suiv. « Dans quelle mesure la Comédie-Française relève-t-elle du droit public ? »

(13) Actual. jur. 1954.2.278. Dans le même sens, voir note non signée sous arrêt Palaprat (Rec. Dal., 1954.II.495).

(14) Contentieux administratif. Cours I.E.P. 1953-54, p. 146.

(15) « Le statut de la Comédie-Française, considère M. Waline, est l'un des plus compliqués, et des plus abondants en paradoxes, de notre droit, et le seul fait que l'on n'ose écrire "de notre droit public", pas plus, d'ailleurs, que de "notre droit privé", suffit à souligner la difficulté d'analyse juridique de ce statut » (R.D.P. 1954, p. 10721).

Cf. aussi les observations de M. Chapus qui estime que la Comédie-Française comporte trois éléments intimement mêlés : une personne morale privée, la Société de Comédiens français — assurant une mission de service public — un service public non personnalisé du Ministère de l'Education Nationale à la gestion duquel la Société est d'ailleurs associée (J.C.P. 1954.II.8205-8206).

(16) Sauf peut-être M. Connois qui, dans une liste des établissements publics dressée par lui à la fin de son ouvrage (« La Notion d'établissement public en droit administratif français », p. 226) fait observer à la rubrique « Théâtre National

raison qu'à l'évidence, il ne pourrait s'appuyer sur aucune réalité. Le décret n° 46-786 du 23 avril 1946 sur le régime financier de la Comédie-Française pourrait, si l'on se contentait d'un examen superficiel, être le point de départ d'une analyse concluant à la dualité institutionnelle de la Comédie-Française. Le budget n'est-il pas, en effet, divisé en deux sections, l'une constituée par les dépenses et les recettes de la « Comédie-Française », l'autre par les dépenses et les recettes de la « Société des Comédiens Français » ? En fait, il s'agit simplement de dispositions permettant une meilleure présentation de l'activité du théâtre : la première section concerne l'exploitation du théâtre de la rue de Richelieu, la deuxième les activités extérieures de la troupe (tournées, radio, télévision, cinéma, etc.). D'autres textes (la Convention collective de 1962, le contrat-type d'engagement d'un pensionnaire...) utilisent alternativement, sans raisons particulières, les expressions « Société des Comédiens Français » et « Comédie-Française ». On ne trouve trace de ce possible dualisme que dans le recours successif à deux appellations. Nous ne saurions en tirer quelque conséquence que se soit : ce serait du pur nominalisme.

Rien, ni dans les textes, ni dans la réalité, ne révèle l'existence de deux organismes.

B. — *Dualité entre un organisme privé et une activité de service public.*

L'analyse de la Comédie-Française comme organisme gérant un service public nécessite l'examen, d'une part de la nature de la prétendue société privée, d'autre part des relations entre le service public et la société privée.

1° *Nature de la société privée.*

La constitution d'un théâtre sous forme de société de comédiens, est une vieille tradition qui remonte très loin. Comme l'indique Mme Dussane (17), l'association entre comédiens est dans les mœurs théâtrales de l'ancien régime. Ainsi retrouve-t-on un « contrat d'association » réunissant, sous Charles VI, les confrères de la Passion à Valenciennes : chacun apporte un écu d'or et participe aux bénéfices (un peu comme nos sociétaires actuels) ; ceux qui ne sont pas en mesure de faire cet apport reçoivent seulement une rémunération fixe (comme les pensionnaires d'aujourd'hui). Les comédiens associés éli-

de la Comédie-Française » (mais sans en faire la démonstration) que « la Comédie-Française est un établissement public national auquel est accolée une Société de comédiens ».

(17) Béatrix DUSSANE, *op. cit.*, p. 15.

sent parmi eux 13 superintendants — les prédécesseurs de l'actuel Comité d'administration — chargés du règlement des conflits entre comédiens et de l'administration de ladite société. Sociétaires, Pensionnaires, membres du Comité d'administration, ces personnages existent déjà en « filigrane » à cette époque ! Comme le fera plus tard Louis XIV, Charle VI accorde à la troupe divers privilèges par des lettres patentes du 24 décembre 1402 — préfiguration du contrôle gouvernemental contemporain —. Molière, lui aussi, signe divers actes d'association avec ses amis, notamment en 1643 et 1658. C'est encore sous forme d'acte de société que la Comédie-Française est apparemment reconstituée après la Révolution, le 25 floréal an VII (14 mai 1799) et surtout le 27 germinal an XII (17 avril 1804).

Cet acte fameux de 1804, jamais vraiment aboli, on peut se demander à bon droit s'il régit encore aujourd'hui le fonctionnement de la « Maison de Molière ». De nombreux textes n'ont-ils pas infirmé la plupart de ses dispositions ? Les partisans de la conception dualiste (18) répondent par *divers arguments :*

— *nécessité d'une acceptation des règlements par la société :* Les plus fervents défenseurs de la « Société des Comédiens Français » sont allés jusqu'à considérer qu'aucun règlement ne peut modifier l'acte de 1804 sans l'autorisation des comédiens. C'est l'opinion affirmée par le Conseil d'Etat dans un avis du 30 décembre 1839. « Les conditions « constitutives des sociétés empruntent leur valeur obligatoire de la « seule volonté des parties contractantes et, dès lors aussi, elles ne « peuvent être changées qu'avec le concours de ces mêmes parties ou « de leurs ayants droit ». Maître Ripault, réclamant au nom des Comédiens Français l'annulation de deux décrets de 1849, développe la même argumentation dans un mémoire transmis au Conseil d'Etat : « Ce qui a été constitué par un contrat (l'acte de société de 1804) ne « peut être changé que par un nouveau contrat entre les mêmes « parties. La loi même serait impuissante à briser des droits dont elle « est la source... »

Est-ce à dire que les réglementations administratives intervenues ultérieurement sont illégales ? Nous ne le pensons pas. Les actes d'associations ne sont pas les textes constitutifs de la Comédie-Française comme on l'affirme si souvent. Ce sont les règlements de l'administration qui toujours ont conditionné la naissance, la renaissance et la survie de la Comédie-Française, les actes de société n'étant qu'une

(18) Notamment : Charles Gros : « Le Décret de Moscou et les Sociétaires de la Comédie-Française », Paris 1903. Louis Marcerou : « La Comédie-Française », Paris 1925. Simon Siaud : « La Comédie-Française. Son statut juridique », Paris 1935. Roger Pierre : « La notion de service public et les Théâtres Nationaux », Paris 1944. Jean Labes : « Le Comédien Français », Paris 1946.

manière de consécration rituelle, par les Comédiens eux-mêmes, de décisions unilatérales de l'autorité publique. C'est une ordonnance, et non une convention, qui a créé la Comédie-Française en 1680. Ce sont deux hommes de l'administration : François de Neufchâteau et Mahérault qui ont reconstitué la Comédie-Française sous le Consulat et l'Empire. L'acte de société du 27 germinal an XII (17 avril 1804) — rédigé en partie par Mahérault — est l'aboutissement des divers actes administratifs, pris antérieurement par le Gouvernement (Arrêté du 28 nivôse an XI, arrêté du 6 frimaire an XI...). M. Tricot, pourtant convaincu de la dualité juridique de la Comédie-Française en convient dans ses conclusions pour l'affaire Balpétré : « Il ne faut pas oublier, en particulier, que si le décret de Moscou est postérieur à l'acte de l'An XII, celui-ci était intervenu sur l'ordre donné par les Consuls dans l'arrêté du 28 nivôse an XII » (19).

— *Formalité de la signature :* Un autre argument est encore invoqué par certains partisans nostalgiques de la Société des Comédiens Français : le nouveau sociétaire, une fois nommé par arrêté ministériel, ne devient effectivement membre de la Comédie-Française qu'après avoir signé chez un notaire un acte d'adhésion à l'acte social de 1804 (20). Cette objection ne tient pas. On pourrait, à la rigueur, imaginer que la signature de cet acte d'adhésion constitue, si les décrets l'avaient exigé, une condition de nomination, mais on ne peut soutenir que la nomination n'est valable qu'après l'accomplissement d'une formalité d'ordre privé, non prescrite par le règlement.

— *Incorporation des règlements à l'acte social :* Une autre théorie a été avancée (abandonnée fort heureusement aujourd'hui) selon laquelle les actes administratifs, « complétant » l'acte social de 1804, deviendraient des clauses du contrat d'association. Le Tribunal civil de la Seine et la cour d'appel de Paris en ont jugé ainsi dans l'affaire Coquelin (21) : A la date du 7 octobre 1886, Coquelin ayant manifesté le désir de se retirer de la Comédie-Française, un arrêté du ministre des Beaux-Arts l'autorise à faire valoir ses droits à une pension de retraite mais, par contre, lui interdit, en vertu de l'article 85 du décret dit de Moscou (décret du 15 novembre 1812), de jouer « sur aucun « théâtre soit de Paris, soit des départements ». Au cours de l'année 1894 Coquelin donne des représentations à Paris. La Société des Comédiens Français introduit alors une instance contre son « ex-associé », devant le Tribunal civil de la Seine. Le jugement rendu le

(19) Rec. 1957, p. 371.

(20) Cf. en particulier les observations de M. le substitut Albaut (Dame Brillant c. Soc. des Comédiens Français, Gaz. Pal., 1952, 2e sem. p. 345).

(21) Coquelin C. Société des Comédiens Français, 21 avril 1896, D. 1897.2.180, note Dupuich.

14 mars 1895 peut ainsi se résumer : Coquelin, aux termes d'un acte dressé par Sebert, notaire à Paris, le 22 janvier 1864, a déclaré adhérer à l'acte constitutif de la Société des Comédiens Français (acte du 17 avril 1804) ainsi qu'à l'acte modificatif du 17 novembre 1816 consentant qu'à son égard ces deux actes reçoivent, à compter du 1er janvier 1864, leur pleine et entière exécution, « comme s'il y avait « concouru et les avait signés, mais, bien entendu, sous réserve des res- « trictions et modifications résultant des décrets, arrêtés, ordonnances « régissant le Théâtre Français et notamment du décret du 27 avril « 1850 et de celui du 18 novembre 1859 ».

Coquelin ayant prétendu que la Société des Comédiens Français était sans qualité pour réclamer du Tribunal qu'il lui soit fait défense de jouer à Paris et dans les départements, le Tribunal répond que, par son engagement du 22 janvier 1864, les décrets et règlements complétant ou transformant l'acte social ont été « incorporés à l'acte social dont ils font par suite partie intégrante », qu'ils sont ainsi devenus la loi contractuelle des parties et que, dès lors, la Société demanderesse a incontestablement le droit d'invoquer les prescriptions du contrat qui ont créé un droit à son profit.

Coquelin soutient aussi que le Tribunal est incompétent pour connaître des contraventions qu'il peut commettre à l'arrêté ministériel du 7 novembre 1886, acte administratif dont la connaissance échappe à la compétence judiciaire. Sur ce point, le Tribunal distingue entre l'interdiction de jouer à Paris (qui figure dans le décret de 1812 et dans celui de 1850) et l'interdiction de jouer dans les départements (qui a été abrogée par le décret de 1850) : s'agissant de l'interdiction de jouer à Paris, il considère que la demande trouve une base suffisante dans le pacte social dont les dispositions du décret de 1850 font partie intégrante et qu'ainsi « le débat » ne porte que sur l'exécution de la convention synallagmatique passée entre la Société des Comédiens Français et Coquelin. S'agissant de l'interdiction de jouer dans les départements, le Tribunal se déclare incompétent, l'obligation de ne pas donner de représentations en province étant édictée par le seul arrêté de mise à la retraite.

Sur l'appel de Coquelin, fondé sur les mêmes arguments et sur celui de la Société des Comédiens Français réclamant l'application complète de l'arrêté, la Cour de Paris (sauf pour la demande d'interdiction de jouer en province à laquelle elle avait fait droit en vertu d'interprétations d'ordre constitutionnel) adopte le même raisonnement que le Tribunal : « cet arrêté ne forme point titre pour ou contre le gou- « vernement, mais simplement un titre privé entre l'association et les « divers membres qui la composent ». Pour la Cour, comme pour le Tribunal, le sociétaire, en « adhérant » aux dispositions réglementai-

res, édictées par l'autorité, transforme ces règles en convention synallagmatique. De même, l'arrêté de 1886 constitue un titre privé entre les associés.

Dupuich, commentant avec complaisance les décisions de la Cour, et épousant les théories de Laferrière (22) considère cet arrêté ministériel comme un simple acte de gestion. Le ministre, selon lui, a agi comme gérant de la société en vertu de la délégation qu'il tient du pacte social. Dès lors, l'action de la Société doit « prendre sa base dans un lien contractuel » (23).

Cette théorie de la situation contractuelle du sociétaire a été partiellement abandonnée par la suite (24). Elle exprime néanmoins l'état d'esprit d'une époque de résistance à l'introduction des règles de droit public dans les activités sociales et survit encore aujourd'hui.

— *Absence d'abrogation explicite de l'acte de* 1804 : Dernier argument des partisans de la conception dualiste : l'acte de 1804 n'a jamais fait l'objet d'une annulation et chaque nouveau règlement sur la Comédie-Française lui fait régulièrement et fidèlement référence dans son visa (25). La routine administrative et la paresse des auteurs de règlements expliquent cette hérésie juridique. S'il est vrai qu'aucun acte officiel public ou privé n'a explicitement abrogé l'acte de 1804, la plupart de ses dispositions ont en fait été vidées de leur contenu par les règlements administratifs : c'est le cas notamment des articles relatifs aux « débuts et admissions », aux « retraites et pensions », au « comité d'administration », à la « comptabilité », aux « pièces nouvelles », à la « discipline », aux « encouragements et récompenses »...

Que l'acte social de 1804 ait été abrogé ou au contraire enrichi et complété par des dispositions réglementaires devenues, par l'engagement du comédien, clauses d'une convention librement consentie, le problème de l'existence et de la nature de la Société des Comédiens Français n'en est pas pour autant entièrement résolu. L'organisation de cette société par des règlements (même si l'on rejette la théorie de « leur incorporation au pacte social ») n'implique pas nécessairement qu'elle soit un organisme public. Ne relève-t-on pas divers cas d'organismes privés, créés à l'initiative de l'autorité et réglementés par elle : le Mouvement National de l'Epargne, créé par l'ordonnance 45-2237

(22) Note Dupuich (D. 1897.2.181).

(23) Traité de la juridiction administrative, Tome I, pp. 429 et suiv.

(24) Le subsititut Albaut, pourtant si attaché à l'analyse dualiste, avoue qu'il lui « paraît difficile à concevoir que des règlements d'ordre général émanant de la puissance publique, se trouvent incorporés par une sorte de phénomène d'osmose juridique, à une convention de droit privé préexistante (Observations pour l'Affaire Dame Brillant c. Soc. des Comédiens Français, Tr. Civ. de la Seine, 8 octobre 1952, Gaz. Pal., 2e sem. p. 345).

(25) Il en va ainsi notamment dans le décret du 27 février 1946.

du 13 novembre 1945, les caisses d'épargne, les sociétés départementales de chasseurs.

En admettant que le Théâtre Français soit une société privée, le problème de la nature de cette société reste posé. Et d'ailleurs, s'agit-il d'un organisme commercial ou d'un organisme non commercial ?

a) « *La Société des Comédiens Français* » *est-elle un organisme commercial ?*

1) *Commercialité par nature.*

Divers avis du Conseil d'Etat et des décisions judiciaires ont admis que la Comédie-Française était un organisme commercial. Le Conseil d'Etat s'exprime ainsi dans un des considérants de l'avis de 1831 : « Considérant que toute entreprise de spectacle est réputée acte de « commerce par l'article 632 du Code de commerce; qu'en consé- « quence quelque nomination qu'il ait plu aux contractants de donner « à leur association, quelque singulière qu'en puisse être la forme, « il n'en résulte pas moins que les sociétaires sont restés associés pour « une entreprise désignée et pour l'exercice d'une profession dans la « vue de partager le bénéfice qui pourrait en résulter, ce qui constitue « précisément la société de commerce... » (26).

Deux autres avis, l'un du 6 décembre 1839, l'autre du 30 décembre 1839, confirment sur ce point la première appréciation du Conseil d'Etat (27).

La question s'est à nouveau posée, il y a quelques années, à propos de la compétence du Conseil des Prud'hommes pour connaître d'un litige entre la Comédie-Française et un de ses employés. Aux termes de l'article 1er, livre IV, du Code du travail, les Conseils des Prud'hommes sont institués pour la conciliation et le jugement des différends qui peuvent s'élever à l'occasion d'un contrat de louage de services entre patrons, et, employés et ouvriers. Si la Comédie-Française est un organisme commercial, les conflits avec ses salariés devront être soumis à la juridiction prud'homale. Le Tribunal de la Seine, sur appel d'un jugement rendu le 12 juillet 1948 par le Conseil des Prud'hommes (28) a été conduit à analyser de ce point de vue le caractère commercial de la Comédie-Française (29). Dans son jugement, il n'hésite pas à faire application de l'article 632 du Code de commerce, qui « répute actes de commerce... toute entreprise... de spectacles

(26) Fabre, *op. cit.*, p. 132.
(27) Fabre, *op. cit.*, pp. 134 et 135.
(28) Cons. Prud'hom., Seine, 12 juillet 1948, D. 1948.576.
(29) 14 mai 1952, D. 1952, p. 502.

publics » et à étendre le régime commercial à la Comédie-Française. Que doit-on penser de cette analyse, en apparence si rigoureuse ?

Les commercialistes approuvent pour leur part ces décisions jurisprudentielles (30). Ils considèrent que la société des Comédiens Français est une société de droit privé, une entreprise de spectacles publics au sens de l'article 632 du Code de commerce. Sa nature commerciale devrait ainsi être retenue. Mais cette solution n'est pas adoptée sans réserves. Les commercialistes admettent qu'un doute subsiste en raison de l'organisation complexe et originale de la Comédie-Française (31).

Cette complexité est bien apparue dans l'espèce tranchée par le Tribunal civil de la Seine le 8 octobre 1952 (32). Dans cette affaire, une sociétaire en retraite réclamait des dommages-intérêts à la Société des Comédiens Français pour la raison que l'Administrateur l'aurait injustement dépouillée à plusieurs reprises de rôles importants. Le Tribunal civil de la Seine s'estima incompétent en faisant observer que dans la distribution des rôles, l'Administrateur agissait au nom de l'Etat. « Attendu, affirme le Tribunal, que la Comédie-Française est non seulement une société de droit privé, mais aussi un organisme de droit administratif; que, dès l'origine, la Comédie-Française a vécu sous un régime qui participe à la fois du droit privé et du droit public ». Et plus loin, le Tribunal, après avoir rappelé que l'Administrateur agit à la fois au nom de la Société et au nom de l'Etat, estime « qu'en usant de ses prérogatives, l'Administrateur ne peut agir comme le représentant de la Société puisque celle-ci n'a en aucune façon, à intervenir dans la distribution des emplois, que ces pouvoirs lui ont été conférés en tant que représentant de l'Etat, en tant que fonctionnaire dépendant du pouvoir exécutif ».

Ce jugement ne met pas en cause la jurisprudence antérieure : le Tribunal de la Seine reconnaît expressément que la Société des Comédiens Français est bien commerciale par son objet. Mais il montre combien la frontière entre l'entreprise commerciale et le service public est difficile à tracer.

S'il est incontestable que formellement la Société des Comédiens Français tombe sous le coup des dispositions de l'article 632, ne serait-il pas préférable d'écarter l'application de ce texte à présent bien

(30) Lyon-Caen et Renault : « Traité de droit commercial », 5e éd., T. I, n° 143 ; Thaller et Percerou : « Traité élémentaire de Droit commercial », T. I, n° 22 ; Escarra et Rault : « Traité de Droit commercial », T. I, n° 147 ; Hamel et Lagarde : « Traité de Droit Commercial », T. I, n° 171 ; Jauffert, Encyclopédie Droit commercial V° Actes de Commerce, n° 266.

(31) Jauffert, précité, n° 266.

(32) D. 1952.765, Gaz. Pal., 1952.2342, conclusion Albaut, Rev. trim. Dt commercial 1953, p. 77, Observations Jauffert.

vieilli ? On ne peut que le souhaiter en faisant remarquer que rien dans l'activité de la Comédie-Française ne correspond à l'exercice d'une profession commerciale (33). Le Conseil d'Etat, en matière fiscale, a d'ailleurs décidé à propos d'un théâtre municipal dont le fonctionnement est, sur bien des points, comparable à celui de la Comédie-Française que « le but poursuivi est uniquement culturel et exclusif de toute intention lucrative... L'exploitation dudit théâtre a revêtu la forme d'un service public, excluant par sa nature, tout caractère commercial... » (34). M. Waline partage entièrement le point de vue du Conseil d'Etat lorsqu'il affirme qu'il existe une antinomie « entre la nature de service public culturel et l'idée d'entreprise (lucrative) » (34 *bis*).

2) *Commercialité par la forme.*

Si la commercialité par l'objet est donc douteuse, la commercialité par la forme semble devoir être également écartée. Suivant les dispositions de la loi du 24 juillet 1966, la Société en nom collectif la Société en commandite, simple et par actions, la Société anonyme et la Société à responsabilité limitée sont toutes des sociétés commerciales par la forme. La Société des Comédiens Français correspond-t-elle par sa structure à l'un de ces types de société ? En la matière, l'ensemble du raisonnement est commandé par une règle fondamentale qui figure à l'article 3 de l'Acte social de 1804 :

« "(La Société)" sera purement commanditaire sous l'autorité expresse du gouvernement, au moyen de quoi chacun desdits sociétaires partagera les bénéfices de la société, en raison de la portion qu'il y aura et en supportera les charges dans la même proportion, *seulement sur les produits de ladite portion, sans qu'il puisse être établi aucune solidarité entre eux, et sans que leurs biens, meubles et immeubles en soient aucunement chargés.* »

En passant en revue les différents types de sociétés, nous examinerons successivement dans chaque cas les éléments qui militent en faveur d'une application du régime étudié à la Société des Comédiens Français et les caractères qui s'y opposent.

α) « *La Société des Comédiens Français* », *Société de personnes ?*

— Société en nom collectif.

● *Arguments en faveur de l'application de ce régime :*

Les apports faits par les associés peuvent être réalisés en « industrie », ce qui est le cas des Comédiens Français qui font apport, non de

(33) Cf. nos développements pp. 187 et suiv.

(34) C.E. ville d'Avignon, 28 octobre 1964, Rec. p. 493.

(34 *bis*) Observations de M. Waline sur l'arrêt Ville de Rouen c/sieur Douai, C.E. 14 octobre 1966, R.D.P. 1967, p. 332.

capitaux mais de leur talent et de leur travail. C'est en partie l'opinion de Maître de Sèze (le futur défenseur de Louis XVI) qui, en 1791 dans une consultation écrite au Conseil Juridique de la Comédie-Française (35), affirme avec vigueur : « C'est une société de talents, et ces « talents en sont la principale et véritable mise; c'est là le fond pro- « ductif de la société. »

● *Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime :*

— La Comédie-Française n'a pas de raison sociale sous forme de liste de noms.

— Et surtout, les Comédiens Français ne sont pas personnellement responsables des engagements sociaux et ne sont pas solidaires entre eux.

— *Société en commandite simple.*

1re *Hypothèse :* L'Etat commanditaire; les comédiens commandités.

● *Arguments en faveur de l'application de ce régime :*

— L'acte de société de 1804 l'affirme dans son article 3 : « Elle sera purement commanditaire. »

● *Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime :*

— La signification du mot « commanditaire » était, en 1804, autre qu'aujourd'hui. « Cette expression, considère le Conseil d'Etat dans « son avis du 13 avril 1831, était généralement usitée à cette époque « pour désigner les sociétés où la responsabilité d'un actionnaire était « limitée au montant de son action ».

— La responsabilité de l'Etat n'est pas limitée à son apport; il en résulte qu'il supporte les dettes de la Comédie-Française alors que, dans la commandite, le commanditaire n'a d'autre obligation que de réaliser son apport et ne peut être poursuivi personnellement.

— L'Etat intervient dans la gestion de la « Société des Comédiens Français » : dans la commandite au contraire, l'associé commanditaire, en vertu de l'article 27 du Code de commerce, ne peut faire aucun acte de gestion, même muni d'une procuration.

— Les commandités étant dans la situation d'associés en nom collectif, les arguments analysés au sujet de la société en nom collectif sont transposables au cas de la commandite.

— De manière plus générale, cette hypothèse est *entièrement contraire à l'Acte de* 1804.

2e *Hypothèse :* Les comédiens commanditaires, l'Etat commandité.

(35) Voir Fabre, p. 37.

● *Arguments en faveur de l'application de ce régime :*

— C'est la thèse qui a été soutenue par Maître du Buit, avocat de la Comédie-Française, dans l'affaire Coquelin (D.P. 1897.2.180) : « C'est la société qui a qualité de commanditaire; et de qui ? Du « Gouvernement, de l'Etat, propriétaire et gérant du Théâtre. » M. Dupuich, dans sa note, semble lui aussi adopter ce point de vue : « Nous avons vu le caractère tout spécial de la Société des Comédiens « Français, cette sorte de commandite... dont l'Etat, représenté par « le ministre, est le gérant. Le ministre, agissant comme gérant de « cette société, intervient pour régler les rapports de la société et du « sociétaire qui la quitte et il règle, en vertu de la délégation qu'il « tient du pacte social et de l'acte d'adhésion, ces deux questions que « l'on retrouve pour ainsi dire dans tout acte relatif à la retraite d'un « associé : les droits pécuniaires de celui-ci contre la société et les « conditions dans lesquelles il pourra ou non lui faire désormais « concurrence. »

— L'Etat est le gérant de la Comédie-Française.

— L'Etat est responsable des dettes de la Sociétés des Comédiens Français.

— Les Comédiens ne sont tenus que sur l'apport fait par eux à la société.

— Les Comédiens font uniquement des actes de gestion interne.

● *Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime :*

— Les Comédiens ne font pas véritablement d'apport en argent ou en nature. C'est l'Etat qui, au contraire, pourvoit aux besoins fondamentaux du théâtre par l'octroi d'une subvention substantielle.

β) *« La Société des Comédiens Français », Société à responsabilité limitée ?*

● *Arguments en faveur de l'application de ce régime :*

Les associés ne sont responsables que sur leur « apport ».

● *Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime :*

L'apport en industrie — le seul apport véritable des comédiens — n'est pas accepté dans la société à responsabilité limitée, le capital social devant être constitué par des apports en capital ou en nature.

γ) *« La Société des Comédiens Français », Société par actions ?*

● *Arguments en faveur de l'application de ce régime.*

— Les associés ne sont pas responsables sur leurs biens personnels.

— Les bénéfices sont répartis selon le nombre de parts sociales.

— Les fonds sociaux de la Comédie-Française (c'est-à-dire les retenues annuelles sur la part de bénéfices) peuvent être assimilés à un capital réel.

— Il y a analogie entre les organes de gestion de la société anonyme et ceux de la Comédie-Française : l'Assemblée générale, le Comité d'Administration, l'Administrateur, le Trésorier de la Comédie-Française, rappellent l'Assemblée générale des actionnaires, le Conseil d'Administration, le Président Directeur général et le Commissaire aux comptes de la société anonyme.

● *Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime :*

— L'administrateur de la Comédie-Française n'est pas responsable de ses fautes lourdes sur ses biens personnels.

— Et surtout il n'y a pas d'actions.

— A deux reprises, en 1821 et en 1828, les Comédiens Français ont manifesté le désir de se constituer en société anonyme. Chaque fois l'autorisation du ministre de l'Intérieur (nécessaire avant la loi du 24 juillet 1867) leur a été refusée.

Si, enfin, on cherche à analyser la Comédie-Française comme une société de fait, elle devrait être liquidée dans les plus brefs délais comme l'exigent la doctrine et la jurisprudence.

Aux termes de ce rapide examen, il apparaît que le régime de la Comédie-Française ne répond à aucune forme de société prévue par la loi.

Sur ce point, la jurisprudence confirme entièrement notre thèse : « Attendu enfin, concernant la structure interne de la Société, nous dit le Tribunal civil de la Seine, qu'il est bien évident que la Société des Comédiens Français n'est ni une société en commandite, ni une société en nom collectif, ni une société anonyme; qu'elle présente des caractères qui la différencient d'une Société commerciale quelconque; qu'elle a une durée illimitée; que les nouveaux sociétaires sont désignés par les Pouvoirs publics; qu'il n'existe aucun capital nominal; que la gestion financière est confiée à un administrateur nommé par l'Etat; qu'aucun droit social n'est cessible entre vifs ni transmissible par décès; qu'enfin il existe un régime d'insaisissabilité des biens des comédiens qui ne concorde pas avec les règles habituelles en la matière » (36).

La commercialité par l'objet est sérieusement mise en cause, nous l'avons vu, par le Conseil d'Etat (37). La commercialité par la forme doit être à l'évidence catégoriquement niée. On peut ainsi légitime-

(36) Tr. Civil Seine, 14 mai 1962, Gaz. Pal., 1952.1.395.
(37) Jurisprudence ville d'Avignon antérieurement citée.

ment affirmer que la Comédie-Française peut difficilement revêtir le caractère d'un organisme commercial.

Les faits, d'ailleurs, confirment cette opinion. La Comédie-Française n'est pas soumise aux impositions sur les bénéfices industriels et commerciaux ni à l'impôt sur les sociétés (38). Elle n'est pas inscrite au registre du commerce. Sans doute convient-il de ne pas tirer des conclusions trop hâtives des qualifications retenues par les administrations fiscales. Mais, en l'occurrence, leur attitude est si nette, si permanente qu'on ne saurait l'ignorer.

Si l'on contestait ce point de vue, comment ne pas s'étonner que les juridictions ayant rendu des décisions affirmant la nature commerciale de la Comédie-Française n'aient pas exigé, par exemple, l'inscription de ce Théâtre au registre du commerce, et que les sanctions prévues par le Décret du 23 mars 1967 (39) n'aient jamais été appliquées à la Comédie-Française.

Au vrai, malgré la rigueur apparente de certaines démonstrations, chacun a le sentiment profond que la nature particulière de l'activité de la Comédie-Française, caractérisée par la primauté d'objectifs essentiellement culturels et l'absence d'intentions lucratives est étrangère à la vie commerciale traditionnelle.

Si le bon sens et la logique commandent de refuser la qualité de commerçant à la Société des Comédiens Français, doit-on alors lui reconnaître la forme de société non commerciale ?

b) « *La Société des Comédiens Français* » *est-elle une personne privée sans caractère commercial ?*

La réponse à cette question semble devoir être encore négative ! La prétendue Société des Comédiens Français n'a aucune existence légale, au regard du Code civil.

Aux termes de la loi, une société est constituée par un contrat par lequel deux ou plusieurs personnes conviennent de mettre quelque chose en commun. Chaque associé est tenu de faire un apport.

Sans doute l'apport en travail est-il autorisé. Mais il importe que l'un des associés au moins fasse un apport en « biens ».

Or, nous le savons, les Comédiens Français ne font aucun apport en numéraire ou en nature; ils mettent seulement en commun leur

(38) Si la Comédie-Française était une société de personnes (ce qui n'est pas le cas), on pourrait admettre à la fois qu'elle soit une société de commerce et qu'elle ne soit pas dans l'obligation de payer ces impôts, puisque la société de personnes a le choix entre les impositions sur les sociétés et les impôts sur le revenu des personnes physiques.

(39) Antérieurement article 18 de la loi du 18 mars 1919 (modifiée par l'article 28 de la loi du 7 octobre 1946) et loi du 11 octobre 1940.

talent. Si contrat il y avait, on se trouverait plutôt dans le cas d'un contrat de « collaboration ».

Enfin, la recherche de bénéfices implique dans la société civile la participation aux pertes, système incompatible avec la situation des Comédiens Français qui ne sont pas responsables sur leurs biens (40).

Une dernière hypothèse reste à envisager.

« La Société des Comédiens Français », n'étant ni société commerciale ni société civile, ne serait-elle point une association ?

Cette dernière proposition doit-elle aussi être rejetée : alors que les membres d'une association ne doivent poursuivre aucun but lucratif ni être rémunérés, les Comédiens Français participent à la gestion et reçoivent une rémunération. Nous complèterons notre réponse par une remarque de détail qui, à elle seule, suffirait à décourager les éventuelles prétentions de comédiens désireux de placer leur activité sous le régime de la loi de 1901 : comme les associations, à moins d'être reconnues d'utilité publique, ne peuvent, en principe, recevoir ni dons, ni legs, les comédiens (qui attachent beaucoup de prix aux biens mobiliers à eux légués par de généreux testateurs), ne pourraient peut-être plus revendiquer la propriété de ces biens, si la loi sur les associations leur était applicable !

Nous devons donc conclure que le droit refuse à la Société des Comédiens Français toute existence légale.

A supposer qu'une telle société soit reconnue par le droit, elle n'aurait de vie réelle que soutenue par l'Etat, comme l'attestent deux expériences malheureuses de sociétés de comédiens, l'une vers 1830, l'autre en 1936 avec M. Rogoni sous le nom de « Comédiens de Paris ».

C'est la raison pour laquelle les « partisans » de l'existence de la Société des Comédiens Français conviennent tous que cette société est accolée à un service public ou gère un service public.

2° *Les relations entre l'organisme privé et le service public.*

Deux hypothèses sont à envisager : celle de la concession, celle du service public géré par un organisme privé (en dehors de la concession).

(40) « La Société des Comédiens Français » n'est donc pas une société de droit privé. Tant mieux pour elle ! car si tel n'était pas le cas, ce serait une institution bien fragile puisque conformément à l'article 1869 (applicable aux sociétés dont la durée est illimitée — c'est le cas de la Comédie-Française —), la dissolution pourrait en être obtenue par la seule volonté d'un des associés ! Got, comédien influent, en avait d'ailleurs fait sans succès la demande au Tribunal Civil de la Seine qui s'était déclaré incompétent par un jugement du 12 janvier 1866 (Gaz. Trib., 13-1-1866).

a) *Application de la théorie de la concession à la Comédie-Française.*

C'est cette solution qui semble avoir la préférence de M. Labès (41) : la Société des Comédiens Français exploiterait, sous le régime de la concession, le service public de la Comédie-Française, les décrets remplaçant le cahier des charges. M. Labès admet cependant que « l'analogie » ne donne pas entièrement satisfaction : ainsi l'acte de Société de 1804 qui, apparemment, édicte les règles conventionnelles de la concession a été en fait rédigé par Maherault, Commissaire du Gouvernement. A l'inverse, le décret de Moscou comporte des « clauses » relatives à l'équilibre financier alors que, dans la « théorie » de la concession, cette question est réglée par voie contractuelle.

Néanmoins, M. Labès estime que la Comédie-Française, par divers aspects, est soumise au régime de la concession : par exemple, l'administrateur n'est pas libre de fixer les redevances des usagers; le ministre, comme pour une concession, est seul compétent pour arrêter le prix des places.

Il va même jusqu'à analyser la subvention de l'Etat comme une application de la théorie de l'imprévision . Ainsi, affirme-t-il que l'augmentation des salaires consécutive à l'adoption des lois sociales de 1936 et la hausse du coût de la vie résultant de la dévaluation avaient entraîné un déséquilibre financier très grave du budget de la Comédie-Française et que cette situation était comparable à l'imprévision. L'Etat, à la suite de cette « imprévision », avait été conduit à porter la subvention de 1.550.000 F. en 1935 à 2.975.000 F. en 1936, à 5.476.000 F. en 1937.

Un tel raisonnement doit être vigoureusement contesté. S'agissant du cas particulier de 1936, M. Labès oublie d'indiquer que le déséquilibre financier de la Comédie-Française remontait à plusieurs années; que si les lois sociales et la dévaluation l'ont aggravé, elles ne l'ont pas suscité et que la France, à cette époque, avait un ministre de l'Education nationale de grande valeur, Jean Zay, qui de toute façon était décidé à apporter un appui matériel au théâtre. M. Labès omet aussi de signaler que l'administrateur d'alors, Edouard Bourdet, avait exigé, avant d'accepter son poste, une augmentation substantielle de l'aide de l'Etat.

Ensuite et surtout, s'agissant du problème de la subvention en général, celle-ci ne saurait en aucun cas être assimilée à une indemnité d'imprévision. Alors que dans l'imprévision l'événement invoqué doit être anormal et imprévisible et doit « déjouer » tous les calculs que

(41) Jean Labès : « Le Comédien Français », thèse dactyl., Paris 1946.

les parties ont pu faire au moment du contrat (42), dans le cas de la Comédie-Française, il n'est pas besoin d'être grand clerc pour prédire, que, sans nul besoin d'une catastrophe économique, la gestion d'un théâtre de cette taille, soumis au rythme onéreux de l'alternance, obligé de verser des salaires à plus de 300 employés et pratiquant des prix de places moyens sera, quoiqu'il arrive, toujours déficitaire.

Le déficit n'est plus ici un « événement imprévu », mais une certitude, pour l'Etat comme pour la Comédie-Française. La subvention est une mesure indispensable qui doit régulièrement intervenir pour le salut de ce théâtre.

Faire de la subvention une indemnité d'imprévision, c'est enfin la condamner à disparaître : « La théorie juridique de l'imprévision est « en effet destinée à permettre aux parties, par un *modus vivendi* « provisoire, de sortir d'un mauvais pas pour retrouver une situation « contractuelle normale » (43).

Si le déséquilibre financier s'avère définitif — c'est la situation de la Comédie-Française — l'administration n'est plus tenue de combler le déficit. Voudrait-on rendre précaire ce qui a été lentement et difficilement acquis, qu'il n'y aurait pas de meilleure proposition à formuler !

Il est vrai que M. Labès n'évoque la théorie de la concession que pour en tirer cette conséquence que la Comédie-Française est soumise à la fois à des dispositions réglementaires et à des clauses contractuelles. Il reconnaît également que certaines exigences formelles (décret de concession, cahier des charges...), ne sont pas satisfaites. Il admet enfin qu'il serait difficile de se prononcer sur l'identité du concessionnaire : l'administrateur, fonctionnaire d'Etat ? chaque sociétaire indivisément ? ou encore la Société des Comédiens Français ?

Pour faire application de la théorie de la concession, il faudrait encore admettre — ce qui est contestable — qu'il s'agit d'un service industriel et commercial (44), la concession des services publics administratifs étant exceptionnelle.

b) *Application de la théorie de la gestion des services publics par des organismes privés* (en dehors de la concession).

C'est, semble-t-il, la solution qui satisfait M. Siaud (45) : selon cette proposition, les litiges concernant l'exécution du service public

(42) Concl. Corneille sous C.E., 3 décembre 1920, Fromassol, R.D.P. 1920.64.

(43) De Laubadère : « Traité élémentaire de droit administratif », T. I, 1963, p. 319.

(44) Monsarrat : « Concessions des Communes », 2e éd. 1948, C.E., 23 mai 1958, Consorts Amoudruz, Rec. p. 301.

(45) S. Siaud : « La Comédie-Française, son statut juridique », Paris (Librairie générale du Droit et de la Jurisprudence, 1936).

Comédie-Française relèveraient de la juridiction administrative, qu'il s'agisse des actes juridiques unilatéraux ou des dommages résultant de l'exécution du service public, les litiges relatifs à l'organisation du service public étant de la compétence judiciaire (46).

Cette analyse exprime assez bien la jurisprudence relative à la Comédie-Française, antérieure à 1900. Elle n'est plus acceptable aujourd'hui. Elle repose enfin sur la prétendue existence d'une « Société » des Comédiens Français. Il importe dès lors d'administrer la preuve que la Comédie-Française est en fait un seul et même organisme.

II. — Une conception fondée sur l'unité de régime juridique : l'établissement public.

Notre propos est de présenter une nouvelle (47) analyse de la nature juridique de la Comédie-Française. Certaines affirmations, tendant à la considérer comme un organisme public, méritent au préalable d'être relevées. Dans une note non signée (48) et non datée mais, semble-t-il, rédigée pendant la Révolution, on peut lire : « La troupe dite « des Comédiens Français, existant autrefois au quartier St-Germain, « était un établissement public, pourvu par l'ancien gouvernement, « établi par arrêt du Conseil, revêtu de lettres patentes enregistrées « au Parlement, régi immédiatement sous les ordres du gouverne- « ment... (et) ... n'agissait que sous les ordres et en vertu de l'autori- « sation du gouvernement... (et) ... ne contractait qu'en vertu de ces « mêmes ordres. »

Le doyen Berthélémy reconnaît à la Comédie-Française la qualité d'organisme public, mais lui refuse celle d'établissement public : « Personne ne songe à contester, affirme Berthélémy, que la Comédie- « Française soit un véritable service public. Elle fonctionne sous l'au- « torité du ministre; ses administrateurs sont des fonctionnaires « publics; son budget est alimenté en partie par les revenus d'une « dotation nationale et par une subvention du Trésor. Son exploita- « tion, poursuit Berthélémy, se fait aux risques de l'Etat, propriétaire « d'ailleurs du théâtre où les Comédiens Français, exercent leur art. « Or, conclut-il, aucun acte n'a confié à la Comédie la qualité d'établis-

(46) Cf. « Traité de contentieux administratif », par J.-M. Auby et R. Drago, n° 382, p. 432.

(47) Personne à notre connaissance, n'a jusqu'à présent analysé la Comédie-Française comme un établissement public. Notons cependant que dans la nomenclature des établissements publics dressée par MM. G. Liet-Veaux et R. Drago (Etablissements publics, jurisc. admi. fasc. 135, n° 64, p. 13) figure « Le Théâtre National de la Comédie-Française ».

(48) Fabre l'attribue à Grandmesnil qui fut avocat au Parlement avant d'être comédien.

« sement public; il en résulte qu'on est en présence d'un service « public non personnifié » (49).

Le décret du 7 juillet 1941, créant un comité d'organisation professionnelle des spectacles, semble donner raison à Berthélémy lorsqu'il qualifie, dans son article 1er, les théâtres nationaux (donc la Comédie-Française) de « Régies d'Etat ».

Sans vouloir ouvrir à nouveau le dossier de la « Notion d'établissement public », il importe que nous adoptions, avant d'entamer notre démonstration, une définition de l'établissement public suffisamment claire pour que son application à la Comédie-Française (si cette opération s'avère justifiée), ne soit pas trop contestable.

Selon le Doyen Maurice Hauriou, l'établissement public est un service public spécial personnifié (50). La plupart des auteurs acceptent cette définition et s'accordent à penser que la notion d'établissement public comporte trois éléments : l'organisme public, la personnalité morale, la vocation spéciale. Cependant, le premier élément (« l'organisme public »), fait l'objet de vives controverses entre les partisans d'une conception fonctionnelle ou matérielle et les partisans d'une conception formelle ou organique du service public.

Nous considérons, quant à nous, qu'un organisme est un authentique organisme public, lorsqu'il satisfait à la fois aux exigences matérielles et aux exigences organiques, à moins que le législateur en ait disposé autrement.

La démonstration a été faite précédemment, que la Comédie-Française, comme les autres théâtres nationaux, est un service public du point de vue fonctionnel. Il importe à présent, avant de savoir si la Comédie-Française dispose de la personnalité morale et a une vocation spéciale, de se demander si elle constitue un service public du point de vue organique, c'est-à-dire si elle est un organisme public.

A. — *La Comédie-Française est-elle un organisme public ?*

Les auteurs et la jurisprudence ont longtemps hésité et hésitent encore sur le choix d'un critère précis, permettant de distinguer l'organisme privé de l'organisme public. Il n'est pas dans notre intention de débattre à nouveau ici du « meilleur » critère de l'établissement public, et cela d'autant moins, que la Comédie-Française répond à toutes les conditions posées successivement et contradictoirement par les tribunaux et les juristes ! Devant un tel « faisceau d'indices », pour repren-

(49) Rapporté par FABRE, *op. cit.*, p. 140. Voir aussi BERTHÉLÉMY : « Traité élémentaire de droit administratif », 1906, p. 762.

(50) Précis de droit administratif et de droit public, 11e éd., 1927, pp. 236 et suiv.

dre l'expression consacrée, on s'étonne même que la Comédie-Française ait été aussi rarement analysée comme un organisme public !

1° *Le but poursuivi.*

Evoquons tout d'abord rapidement un critère qui a été indirectement examiné lors de l'étude de la notion de théâtre national, celui du but poursuivi. En vertu de ce critère, tout organisme poursuivant un but d'intérêt général, quelle que soit sa forme institutionnelle apparente, serait un organisme public (de la Bigne de Villeneuve — C.E., 24 décembre 1937 — Rec. p. 1089). De ce point de vue la Comédie-Française est bien sûr, un organisme public ! Il suffit, pour en être convaincu, d'invoquer les trois éléments constitutifs de la définition de la Comédie-Française proposée par le Décret de 1946 dans son article 1er : — la Comédie-Française a « pour mission essentielle de représenter les pièces de son répertoire »; — elle doit « développer la culture nationale » et « affirmer le goût par des spectacles de qualité; elle doit, dans ce but, « assurer la continuité d'une troupe d'acteurs qualifiés ».

Mais nous ne saurions nous satisfaire de l'application d'un tel critère trop vague et trop imprécis pour rendre compte infailliblement de la nature juridique d'un service.

2° *La nature de l'activité.*

Le critère de « la nature de l'activité » n'est guère plus convaincant : selon ce critère, serait considéré comme un organisme privé, le service exerçant une activité qui, normalement en raison de sa nature, n'incomberait pas aux pouvoirs publics (51). L'activité théâtrale, nous le savons, requiert l'appui des pouvoirs publics, surtout lorsqu'elle prétend toucher un large public. Dans la période moderne, l'intervention directe de l'Etat en matière théâtrale est une activité normale. Ceci dit, nous ne pouvons en tirer la conséquence que la Comédie-Française est un organisme public. Comme le fait très justement remarquer M. René Connois (52) : « Quand le juriste recherche la « nature juridique d'un organisme, il n'a pas à se demander si la « tâche que remplit cet organisme doit normalement incomber à l'au- « torité publique ou doit normalement être assumée par l'initiative « privée. » Il donne, à juste titre, l'exemple des banques dont la tâche n'est pas fondamentalement différente selon qu'elles sont organismes publics ou organismes privés.

(51) « Comité National de la Maison de la France d'outre-mer » (C.E., 1er juillet 1938, S. 1939.III.25).

(52) René Connois : « La notion d'établissement public en droit administratif français », Librairie générale du droit et de la jurisprudence, 1959, p. 35.

3° *L'initiative.*

Un autre critère doit être écarté, bien que la Comédie-Française y satisfasse dans une large mesure : celui de l'initiative (C.E., 22 mai 1903 — Caisse des Ecoles — S. 1905.3.33, conclusions Romieu). Léon Blum en a été le grand théoricien. Commissaire du Gouvernement dans l'affaire Pichot (C.E., 21 juin 1912, S. 1916.3.43), il affirmait : « De « même que la condition essentielle pour qu'il y ait société d'utilité « publique, c'est que la création en appartienne à l'initiative privée, « de même la condition essentielle pour qu'il y ait établissement « public, c'est que la création en appartienne à l'initiative de l'Etat. « On naît établissement public, on ne le devient pas... ». Dans le cas de la Comédie-Française, nous savons que l'initiative fut publique et non privée. Certes, Molière avait fondé une troupe. Mais c'est le Roi qui créa la Comédie-Française en réunissant à sa troupe celle de l'Hôtel de Bourgogne. « La Convention » signée par les Comédiens le 5 janvier 1681, n'était que l' « acquiescemment » des Comédiens aux ordres du Roi : acquiescement purement formel, puisque les Comédiens qui refusaient de signer ne pouvaient plus jouer à Paris ! La Convention, au surplus, devait être confirmée par un arrêt de conseil. Lorsque la Comédie-Française est dispersée pendant la période révolutionnaire, n'est-ce pas un arrêté consulaire, celui du 6 frimaire an XI, un acte de l'autorité publique qui la reconstitue. L'acte de Société de 1804 n'est-il pas en fait, un contrat passé sur ordre et sous la surveillance du gouvernement, comme en témoigne par ailleurs la formule autoritaire de l'article 3 : « ... sous l'autorité expresse du Gouvernement ». M. Tricot, bien que partisan d'une analyse « dualiste », ne manque pas de le souligner dans ses conclusions pour l'affaire Balpétré (53).

Si le critère de l'initiative devait être retenu, la Comédie-Française pourrait donc être considérée sans difficultés comme un organisme public. Mais tel ne peut être le cas : on peut citer en particulier de nombreux exemples d'établissements d'utilité publique, créés sur l'initiative des pouvoirs publics (Le Secours National, les Sociétés départementales de chasseurs; les caisses d'épargne). La jurisprudence a d'ailleurs définitivement abandonné ce critère.

4° *L'origine des ressources.*

Plus convaincant semble être le critère de l'origine des ressources. C'est l'opinion de Félix Moreau (54) : « Le point essentiel auquel il

(53) Rec. p. 371.
(54) Droit administratif, Paris 1909 (p. 364).

« (le juge) doit s'attacher, est de rechercher qui a la charge pécuniaire « de l'institution. Si cette charge incombe à des individus ou à des « associations privées, l'œuvre est privée et ne peut être qu'un établis- « sement d'utilité publique. Si cette charge incombe à une personne « administrative, il y a service public, établissement public. » Si l'on s'en rapporte au tableau, p. 150 (55), on constate que sans l'aide de l'Etat, la Comédie-Française ne saurait survivre (56). S'il est vrai qu'au XIX^e siècle, la part de la contribution étatique dans les ressources totales du théâtre était faible (9,40 %), aujourd'hui par contre, la participation de l'Etat est largement majoritaire (58,35 %). Le pourcentage de la subvention de l'Etat par rapport aux recettes du théâtre est encore plus élevé : 68 % pour l'année 1964. Cependant il est aussi de nombreuses associations privées qui, sans les apports des collectivités publiques, ne pourraient fonctionner ! « L'origine des ressources », de l'établissement, en dépit de sa valeur comme indice, ne peut à lui seul constituer le critère de l'organisme public (57).

Poursuivons notre exploration.

5° *Les privilèges de puissance publique.*

En vertu de ce critère, toute personne à but non lucratif, à qui sont conférées des prérogatives de puissance publique serait un établissement public et non un établissement d'utilité publique (58).

Notons que de ce point de vue, la Comédie-Française est aussi un organe public : ainsi, certaines décisions de l'administration ou du comité de lecture ont-elles le caractère d'actes unilatéraux exécutoires. Mais nous pensons, avec M. Connois qu'adopter le critère des prérogatives de puissance publique consiste à définir une institution par son régime juridique et qu'il est illogique de qualifier l'essence d'un organisme par une attribution qui est non pas la condition, mais la

(55) Etabli grâce au concours de M. Navaillès, Trésorier de la Comédie-Française.

(56) A propos de l'imputation d'une indemnité à verser à un sociétaire illégalement mis à la retraite, M. Tricot, commissaire du Gouvernement dans l'Affaire Balpêtré, convient que la question de savoir si l'indemnité doit être versée par l'Etat ou par la Société est « assez académique », car « il existe de fortes chances pour que la charge finale retombe de toute façon sur l'Etat » (Rec. p. 372).

(57) Admettre l'origine des ressources comme seul critère présenterait sur le plan d'une analyse historique de la nature juridique de la Comédie-Française une difficulté insurmontable : à partir de quel moment la participation financière de l'Etat serait-elle jugée suffisante pour entraîner la qualification d'organisme public ? Si par exemple, le pourcentage de 50 % était retenu, la Comédie-Française aurait été organisme public en 1944, organisme privé en 1945, puis à nouveau organisme public en 1946 !

(58) Cf. M. WALINE : « Traité de Droit administratif ». Cf. aussi les notes de M. Blaevoët sous divers arrêts concernant la S.N.E.P. : Cour d'appel de Paris, 22 décembre 1948, D. 1949.2.35, Cass. civ., 9 juillet 1951, D. 1952.S.141.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Evolution des recettes et de la subvention de l'Etat.

	Recettes générales	Recettes journalières	Subvention de l'Etat	Pourcentages	
	en milliers de francs anciens			des recettes journalières %	de la subvention de l'Etat %
1881	2.554	2.078	240	81,36	9,40
1889	2.906	2.382	240	81,97	8,26
1910	2.937	2.425	240	82,57	8,17
1913	2.868	2.142	240	74,69	8,37
1919	4.530	3.768	240	83,18	5,30
1920	6.026	4.910	500	81,48	8,30
1921	6.520	5.303	500	81,33	7,67
1922	7.077	5.778	500	81,64	7,07
1923	7.123	5.743	500	80,63	7,02
1924	7.639	6.197	500	81,12	6,54
1925	8.517	7.108	500	83,46	5,87
1926	9.908	8.146	500	82,22	6,14
1927	10.066	8.468	500	84,12	4,97
1928	10.046	8.293	500	82,55	4,98
1929	10.974	8.261	1.000	75,28	9,11
1930	11.132	9.003	1.000	80,87	8,98
1931	11.722	9.210	1.330	73,57	11,35
1932	10.304	7.524	1.440	73,02	13,98
1933	9.984	6.853	1.544	68,64	15,46
1934	8.912	5.854	1.640	65,69	18,40
1935	7.996	5.070	1.557	63,41	19,47
1936	11.513	5.297	2.976	46,01	25,85
1937	15.444	7.862	5.657	50,91	36,63
1938	18.548	7.948	7.157	42,85	38,59
1939	18.665	6.784	7.157	36,35	38,34
1940	13.452	3.430	7.157	25,50	53,20
1941	14.380	5.672	7.157	39,44	49,77
1942	22.264	8.311	11.930	37,33	53,58
1943	27.568	12.641	11.930	45,85	43,27
1944	29.834	13.031	14.930	43,68	50,04
1945	55.656	21.915	27.050	39,38	48,60
1946	45.905	18.209	24.933	39,67	54,31
1947	170.371	48.858	108.162	28,68	63,49
1948	261.415	89.798	162.781	34,35	62,27
1949	338.283	130.879	194.221	38,69	57,41
1950	396.626	136.749	239.450	34,48	60,37
1951	525.266	212.343	279.450	40,43	53,20
1952	630.886	226.206	329.203	35,86	52,18
1953	583.808	193.863	351.000	33,21	60,12
1954	621.936	227.168	349.000	36,53	56,11
1955	682.848	250.347	389.000	36,66	56,97
1956	685.336	244.314	405.715	35,65	59,20
1957	770.073	250.445	484.300	32,52	62,89
1958	894.674	318.981	522.000	35,65	58,35
1959	920.465	269.930	488.000	32,90	59,48
1960	741.472	217.536	462.000	29,34	62,31
1961	852.684	286.395	508.500	33,59	59,64
1962	970.789	348.706	563.500	35,92	58,05
1963	1.127.190	400.508	672.100	35,53	59,63
1964	1.192.246	427.647	695.635	35,87	58,35

conséquence de la qualification d'organisme public. D'ailleurs, le législateur a créé des établissements publics sans leur conférer expressément des prérogatives exorbitantes du droit commun : tel est le cas, par exemple, de l'Académie de Marine, établissement public créé par l'article 75 de la loi de finances du 19 décembre 1926.

6° *L'ensemble des règles d'organisation et de fonctionnement.*

« L'examen de l'ensemble des règles d'organisation et de fonctionnement », préconisé par M. Rolland, comme moyen d'investigation de la nature juridique d'un organisme, peut-il davantage nous satisfaire ? (59). M. Rolland précise dans son cours de doctorat (1935-1936, p. 20), que si cet examen s'avère infructueux, « il faut alors rechercher — et cette méthode nous semble plus cohérente et plus claire —, qui, pour l'entreprise envisagée, a le dernier mot en matière d'organisation, et de fonctionnement » (60). Si le dernier mot appartient à une autorité publique, on se trouve en présence d'un organisme public. S'il appartient à un particulier, on a affaire à un organisme privé. C'est une idée assez voisine qu'exprime M. Bonnard dans son traité :

« C'est dans le contrôle exercé par l'Etat que se trouve le critérium « de distinction. Suivant l'importance et la pénétration de ce contrôle, « l'entreprise sera entreprise privée ou service public. Il y aura ser« vice public lorsque le contrôle sera poussé à un tel point qu'il « impliquera mainmise de l'Etat sur le service... » (61).

La Comédie est-elle un établissement public, selon ce critère ? La réponse est à l'évidence affirmative. Le dernier mot, dans la plupart des matières, appartient soit au ministre lui-même (nomination et mise à la retraite des Sociétaires), soit à l'administrateur — lequel représente le ministre et peut être révoqué à tout moment par lui — (distribution des rôles, engagement du personnel, refus des pièces nouvelles, etc.).

7° *L'approbation des comptes par une autorité publique.*

Il nous reste à faire subir une dernière épreuve à notre théâtre :

Répond-il aux exigences du critère proposé par M. Connois (62) : celui de l'approbation des comptes par une autorité publique. Selon

(59) V. aussi C.E., 1er avril 1949, Itani. Rec., p. 160.

(60) Cette notion du dernier mot rappelle à certains égards l'idée de « dépendance à l'égard de l'autorité administrative » développée par M. Drago : « Les crises de la notion d'établissement public » (Ed. Pédone, 1950).

(61) p. 53.

(62) *Op. cit.*, pp. 52 et suiv.

cet auteur, le recours à un tel critère permet de déceler avec certitude la véritable nature de l'organisme à la condition qu'on se garde bien de confondre approbation des comptes et approbation du budget : dans le cas de la Comédie-Française, le décret n° 46.786 du 23 avril 1946, dispose non seulement que le budget « est soumis à l'approbation du ministre de l'Education nationale et du ministre des Finances », mais que, « le compte annuel prévu à l'activité 26. du décret du 27 avril 1850, et l'état de la répartition des bénéfices établi conformément aux dispositions de l'article 19 du décret du 23 avril 1946, sont soumis à l'approbation du contrôleur financier ».

Cependant — et de ce point de vue, la Comédie-Française n'est pas tout à fait « conforme » à la définition de la notion d'organisme public, formulée par M. Connois — pour ce juriste, les comptes doivent être approuvés par une « autorité publique », c'est-à-dire, sauf délégation expresse, par le Parlement, les ministres, le conseil général, le Préfet, les Sous-Préfets, le Conseil municipal ou le Maire. Or, les comptes de la Comédie-Française sont soumis à la seule approbation du Contrôleur financier et l'on ne saurait déduire du fait que ce contrôleur est nommé par le ministre des Finances, qu'il est une autorité publique !

Au total, si l'on excepte le critère des prérogatives de puissance publique (dont nous savons qu'il est abandonné aujourd'hui), la Comédie-Française est redevable de l'application de tous les critères (sauf, pour partie, de celui de M. Connois), préconisés par la doctrine ou utilisés par la jurisprudence. « L'examen global du statut » (63) permet de la considérer comme un organisme public.

Il ne suffit pas pour que la Comédie-Française soit un établissement public qu'elle ait la nature d'un organisme public. Il faut aussi qu'elle soit dotée de la personnalité morale.

B. — *La Comédie-Française est-elle dotée de la personnalité morale ?*

A quels symptômes identifie-t-on un organisme ayant la personnalité morale ?

Les « critères » de la personnalité morale sont aussi nombreux que ceux de la notion d'organisme public. Alors que ceux-ci peuvent être utilisés alternativement, ceux-là doivent l'être en général simultanément.

1° *Droit d'ester en justice.*

On peut reconnaître un organisme disposant de la personnalité morale à ce qu'il bénéficie du droit d'ester en justice (64). Les ser-

(63) Cf. Rivero : « Droit administratif », Dalloz 1965, p. 417, n° 491.
(64) Connois, *op. cit.*, p. 114.

vices non personnalisés de l'Etat ou des autres collectivités publiques territoriales ne peuvent ester en justice, que par l'intermédiaire des organes de la collectivité dont ils relèvent, et auxquels ils sont incorporés. Au contraire, un organisme doté de la personnalité morale peut faire valoir directement ses droits en justice. La Comédie-Française, quant à elle, peut ester en justice ou transiger. Nous avons pu le constater en citant divers litiges dans lesquels elle était engagée; nous aurons l'occasion d'évoquer d'autres affaires judiciaires où ce théâtre apparaît soit comme demandeur, soit comme défendeur.

2° *La possibilité de recevoir directement des libéralités.*

Il convient d'attacher une importance très relative à un autre attribut de la personnalité morale : « La possibilité de recevoir directement des libéralités. » La doctrine a parfois considéré que l'établissement public a seul faculté de recevoir des dons et des legs. En vérité, n'importe quel service non personnalisé de l'Etat peut accepter une libéralité. Simplement la procédure d'acceptation n'est pas la même selon qu'il s'agit d'une collectivité territoriale ou d'un organisme public ayant la personnalité morale.

Alors que les libéralités faites à l'Etat doivent être agréées par un arrêté ministériel, les libéralités accordées à un établissement public peuvent être acceptées par l'organisme lui-même à moins qu'elles soient grevées de charges, conditions et affectations immobilières, dans lequel cas un décret en Conseil d'Etat est nécessaire. Ces dispositions expliquent que la Comédie-Française ait pu recevoir à plusieurs reprises des libéralités (surtout en nature, telles que mobilier, tableaux, livres, etc.) sans autorisation de l'Etat.

3° *Autonomie administrative et financière.*

A l'évidence, la caractéristique la plus importante de l'organisme public doté de la personnalité morale est l'autonomie financière et administrative. Certes, il est des organismes, qui, sans avoir la personnalité morale, disposent de l'autonomie administrative et financière (le service des alcools; le réseau des chemins de fer de la Corse; le Conseil supérieur de la pêche) et inversement il existe des établissements publics qui n'ont aucune autonomie administrative et financière (l'ordre de la libération et de la légion d'honneur) ou qui n'ont qu'une autonomie restreinte (l'Ecole Polytechnique, les cinq Académies qui forment l'Institut de France) (65).

(65) Cf. CONNOIS, *op. cit.*, pp. 119 et suiv.

Néanmoins, en règle générale, l'autonomie administrative et financière demeure incontestablement, en dépit de ces cas particuliers, la marque fondamentale de la personnalité morale.

De ce point de vue, la Comédie-Française dispose de la personnalité morale : sur le plan administratif, la gestion du théâtre est assurée par des organes distincts de ceux de l'Etat; le contrôle exercé par le ministère des Affaires culturelles ne fait pas obstacle à son autonomie administrative dont il est précisément la contrepartie. Sur le plan financier, le budget du théâtre n'est pas incorporé au budget de l'Etat. Alimenté par diverses ressources, il est géré par les « autorités » chargées de la direction du théâtre.

Après avoir montré que la Comédie-Française est à la fois un organisme public et une personne morale, nous devons, pour terminer, apprécier si ce théâtre satisfait à la troisième exigence de l'établissement public : la vocation spéciale.

C. — *La Comédie-Française a-t-elle une vocation spéciale ?*

Les établissements publics ne peuvent, contrairement aux collectivités territoriales, entreprendre une activité dans n'importe quel but. Conformément au principe de spécialité, ils doivent exercer leur activité dans le cadre de la mission qui leur a été attribuée. Cette obligation implique que la collectivité de tutelle ait au préalable précisé la mission du service. C'est, bien sûr, le cas pour la Comédie-Française, comme cela a été longuement expliqué précédemment !

*
**

La Comédie-Française étant un organisme public, à vocation spéciale doté de la personnalité morale, est donc un établissement public. Il reste à savoir enfin, si cet établissement public n'a pas un caractère commercial.

Quant à nous, nous estimons qu'il s'agit d'un établissement public culturel sans caractère commercial.

Sans doute n'est-il pas facile de tracer la frontière entre l'établissement public non commercial et l'établissement public commercial et de choisir entre les critères proposés soit par la doctrine (critère de « la nature de l'activité exercée »; critère tiré de « la réalisation de bénéfices » préconisé par Bonnard (66) ; critère tiré de « l'exercice

(66) Précis de droit administratif, édition de 1935, p. 5.

habituel d'actes de commerce », proposé par M. Chavanon) (67), soit par la jurisprudence (idée de ressemblance ou de dissemblance du service public avec les entreprises privées comparables (68), etc.). Avec M. de Laubadère (Cours de Grands Services Publics et Entreprises Nationales — 1963-1964 — Cours du droit, p. 244), nous nous rallions aux propositions de M. Charlier (la notion juridique de service public industriel ou commercial, J.C.P., 1955.I, n° 1210) (69).

Selon M. Charlier, deux éléments doivent être réunis pour qu'un établissement soit industriel ou commercial : premièrement, *un élément objectif* : il faut que le service ait pour objet des opérations industrielles ou commerciales, c'est-à-dire des opérations de production ou d'échange. Deuxièmement, *un élément subjectif* : il faut que l'administration ait entendu ne pas soustraire le service au régime du droit privé, mais le soumettre à des règles qui feront dire précisément que le service n'est pas géré « dans les mêmes conditions que les entreprises privées similaires ». De ce point de vue, la Comédie-Française ne nous semble pas être un établissement public à caractère commercial : en premier lieu, si ce théâtre a incontestablement une activité de production, il ne poursuit pas seulement un objectif économique. Sa mission inclut la protection du patrimoine national; il entreprend une action culturelle désintéressée (70). En second lieu, la Comédie-Française n'est pas gérée « dans les mêmes conditions que les entreprises privées similaires » (origine de ses ressources, statut de son personnel, règles de comptabilité, tutelle de l'Etat, obligation de l'alternance, etc.).

La sage solution adoptée par la Cour de cassation à propos de la Réunion des Théâtres Lyriques peut être ainsi appliquée à la Comédie-Française : selon la haute juridiction, la Réunion des Théâtres Lyriques, établissement public investi de la personnalité civile et l'autonomie financière est soumise à des règles particulières qui la différen-

(67) Essai sur la notion et le régime juridique du Service public industriel et commercial, Thèse Bordeaux, 1939, p. 91.

(68) C.E., 8 mars 1957, Jalenques de Labeau, J.C.P. 57, II, Ed. G. 9987, note Dufau ; D. 1957.J.378, concl. Mosset et note de Laubadère.

(69) Pour l'ensemble de ces critères, cf. A. Matthiot : « Cours de grands services publics et entreprises nationales », Cours de Droit (1966-67).

(70) C'est au nom de cet élément objectif, que le Conseil d'Etat (ministre des Finances c/ ville d'Avignon, 280 et 1964, Rec. p. 493) a confirmé un jugement du Tribunal administratif de Marseille du 9 novembre 1962 par lequel celui-ci avait accordé à la ville d'Avignon décharge de son imposition à la contribution des patentes pour l'exploitation en régie directe de son théâtre : « Le but poursuivi, affirme le Conseil d'Etat, est uniquement culturel et exclusif de toute intention lucrative... L'exploitation dudit théâtre a revêtu la forme d'un service public excluant par sa nature, tout caractère commercial... Ledit théâtre n'était pas susceptible d'être géré par une entreprise privée au sens de l'article 335 du Code de l'administration communale. »

cient des autres entreprises de spectacles et ne saurait, dans ces conditions, avoir la qualité de commerçant en dehors d'un texte spécial (71).

La Comédie-Française nous semble être, en conséquence, un établissement public culturel. Cette impression est confirmée par diverses constatations de fait : absence d'inscription au registre du commerce, aucune imposition sur les bénéfices industriels et commerciaux ou sur les sociétés, etc.

*
**

Au terme de cette démonstration (72), nous avons la conviction profonde que la Comédie-Française est bien un établissement public culturel. Nous n'avons cependant pas la prétention d'affirmer qu'en tous points le raisonnement soit incontestable. Bien que conscient de cette tentation, dénoncée par Freud, qui consiste, dans le monde scientifique à « s'emparer d'une partie de la vérité, à proclamer cette partie comme étant toute la vérité et à contester ensuite, en sa faveur, tout le reste qui n'est cependant pas moins vrai » (73), nous avons cependant le sentiment de n'avoir point déformé la vérité.

Au demeurant, cette nouvelle vision de la nature juridique de la Comédie-Française met en lumière la « réalité » de l'institution qui, en dépit de sa complexité et de son originalité, a dans les faits tous les traits d'un organisme public. Il est clair, néanmoins, qu'il vaudrait mieux, pour éviter à l'avenir toute contestation, que le législateur qualifie expressément la Comédie-Française d'établissement public, à moins que sensible aux avantages de la gestion privée, il n'en fasse expressément une société privée pourvue d'une mission de service public.

*
**

De même que la nature juridique de la Comédie-Française — son caractère d'établissement public — est en partie commandée et justifiée par la présence d'une troupe fondée et contrôlée par l'Etat, de même sa structure est le reflet de sa situation de compagnie théâtrale d'Etat.

(71) Cass. Soc., 11 juillet 1960. Bull. Civ. n 773, p. 398.

(72) Démontrer que la Comédie-Française est un établissement public culturel n'est pas un simple exercice intellectuel sans portée concrète. Notre conclusion a en fait un double résultat : d'une part elle met sur certains points le droit en accord avec le fait (inscription au registre du commerce) ; d'autre part, elle a des conséquences sur le droit applicable à la Comédie-Française. Ainsi la juridiction prud'homale ne devrait-elle plus être compétente pour les litiges entre le théâtre et les pensionnaires, puisque selon nous, la Comédie-Française n'a pas un caractère commercial (cf. LAMARQUE : « Recherches sur l'application du droit privé aux services publics administratifs », Thèse, Paris 1960, pp. 349 et suiv.). De même les règles relatives à la comptabilité publique devraient-elles être dans leur intégralité, appliquées à la Comédie-Française.

(73) S. FREUD : « Introduction à la psychanalyse » (Payot, Paris 1962, p. 326).

Sous-Section II

La structure de la Comédie-Française.

La structure de la Comédie-Française se caractérise d'abord par le fait qu'officiellement la *gestion du théâtre est confiée à une troupe stable et organisée,* alors que tous les autres théâtres (nationaux ou non) sont dirigés par un particulier directement ou indirectement.

Cette première définition de la Comédie-Française doit être ensuite corrigée par une deuxième idée : *cette troupe est étroitement contrôlée par l'Etat.*

C'est autour de ces deux appréciations que seront regroupés les développements qui vont suivre en les limitant à l'essentiel et en évitant de reprendre les habituelles descriptions détaillées consacrées à la Comédie-Française que l'on retrouvera aisément en se reportant aux nombreux ouvrages que son prestige a valu à la « vieille maison ».

I. — Une troupe.

L'originalité de la Comédie-Française vient de ce qu'une partie de ses membres bénéficient d'une très grande stabilité : « La Comédie-Française a pris mission essentielle de représenter les pièces de son répertoire, nous dit le décret de 1946. *Elle doit assurer la continuité d'une troupe d'acteurs qualifiés* pour interpréter celles-ci. »

Pour que la Comédie-Française ait la structure d'une véritable troupe, avec tout ce que cela comporte de contrainte et de permanence, il était nécessaire de donner à ses comédiens un statut aux dispositions rigoureuses. Il n'est donc pas étonnant que les *comédiens soient soumis à une réglementation sévère.*

Mais cette rigueur du statut personnel du comédien trouve sa contrepartie dans le relatif libéralisme du statut de la troupe elle-même dont une partie des *comédiens intervient dans la gestion.*

A. — *Les comédiens sont soumis à une réglementation sévère.*

Si l'on excepte les engagements provisoires d'élèves du Conservatoire ou de figurants, on a affaire à deux catégories de comédiens : ceux qui se trouvent dans une situation d'agents statutaires de droit public — les sociétaires —, ceux qui se trouvent dans une situation d'agents contractuels de droit privé — les pensionnaires.

1° *Les comédiens dans une situation d'agents statutaires de droit public : les sociétaires.*

Affirmer dès l'abord que les sociétaires sont dans une situation réglementaire et sont soumis à un régime de droit public, scandalisera

peut-être ceux qui, aveuglés par les imageries bien connues sur la troupe de Molière, redoutent de déchirer le voile fragile tissé par les amoureux de légendes et persistent à croire que la Comédie-Française est toujours la troupe du Roy.

A nos yeux, le Sociétaire de la Comédie-Française est un agent public, car son statut répond non seulement aux critères traditionnels retenus par le juge jusqu'en 1954 (emploi par une personne morale de droit public (74) ; recrutement par nomination (75) ; permanence de l'emploi) (76) (77), mais surtout au critère général unique « de participation directe de l'agent à l'exécution d'un service public » (78). Il se trouve, d'autre part, dans une situation statutaire : sa nomination résulte d'un acte unilatéral (arrêté ministériel) qui a pour conséquence de le soumettre à une réglementation générale déterminée et définie par décret ou par arrêté.

Sans doute, son statut présente-t-il de nombreuses caractéristiques originales et le place-t-il dans une situation peu commune pour un agent public.

Une analyse succincte des dispositions réglementaires corrobore ces affirmations. Nous étudierons successivement la situation financière et sa situation administrative du sociétaire.

a) *La situation financière du sociétaire.*

Il est très important de procéder à une étude de la situation financière du sociétaire, car trop souvent, c'est en s'appuyant sur le mode de rémunération du sociétaire qu'on le qualifie d'agent de droit privé (79).

Le traitement du sociétaire comporte une part de « bénéfices », des appointements fixes et des « feux ».

1) *Les « bénéfices ».*

Il n'est pas téméraire d'imaginer que des agents publics pourront un jour recevoir une part des excédents réalisés par l'organisme auquel ils appartiennent. Il peut sembler néanmoins curieux, dans l'état actuel des conceptions, que la rémunération d'un agent public

(74) C.E., 3 mars 1939, Sté du Gaz de Paris, Rec. p. 139 ; 15 mars 1940, Commune de St-Mandé, Rec. p. 106.

(75) Jurisclasseur administratif : « La notion d'agent public par G. Liet-Veaux et Cl. Durand-Prinborgne, fasc. 180, n° 29.

(76) Jurisclasseur administratif, fascicule 180, n° 30.

(77) De Laubadère : « Traité élémentaire de droit administratif », 3e édition, T. II, p. 18.

(78) De Laubadère, *op. cit.*, p. 18.

(79) Une étude complète du statut du sociétaire se trouve dans la thèse de M. Labès : « Le Comédien Français », thèse dactylographiée, 1946.

comprenne une participation aux bénéfices. En vérité, cette expression de « participation aux bénéfices » utilisée pour la Comédie-Française est une survivance qui ne correspond plus aujourd'hui à la réalité. Cette « participation » est à nos yeux un mode de rémunération qui n'a absolument pas le caractère d'une véritable participation aux bénéfices.

Cette question mérite quelques explications. La « société » est traditionnellement divisée en parts. Vingt-trois parts sont réparties entre les comédiens sociétaires (80), depuis trois douzièmes de part jusqu'à une part entière, qui est le maximum. Chaque nouveau sociétaire reçoit obligatoirement trois douzièmes de part et un douzième et demi dans les deux ans qui suivent son accession au sociétariat. Ses accroissements de part se font chaque année par douzième ou demi-douzième. Ils sont proposés par le comité et décidés par le ministre. La quotité dans les « bénéfices nets » est « proportionnée » nous dit l'article 5 du décret du 27 février 1946, « à la part, ou fraction de part de chaque sociétaire; vingt pour cent sont mis en réserve pour être remboursés à chaque sociétaire ou à ses héritiers lors de la retraite du sociétaires ou à son décès ».

Les modalités de calcul des bénéfices et de présentation du budget montrent que ces bénéfices n'existent qu'autant que l'Etat apporte son concours financier.

En ce qui concerne le budget de la première section, le décret n° 46.786 du 23 avril 1946 met bien en évidence le caractère fallacieux de l'appellation « bénéfices » : la subvention de l'Etat, en effet est, selon l'article 8, destinée à combler le déficit. Sans cette subvention aucun excédent n'apparaîtrait.

Pour mieux faire comprendre ce mécanisme de la répartition, prenons l'exemple du partage de 1964. Dans les comptes de la première section, les dépenses s'élèvent à la somme de 11.601.532,49 F.; les recettes font apparaître la somme de 4.966.112,49 F. Le déficit est donc de 6.635.420 F. Or, il y a eu néanmoins partage de « bénéfices ». C'est que la subvention de l'Etat, d'un montant de 6.956.350 F. a eu pour fonction non seulement de faire disparaître le déficit, mais de faire apparaître un « bénéfice » s'élevant à la somme de 320.930 F. Ce « bénéfice » est divisé en quatre portions : 55 % sont partagés entre les sociétaires au prorata de leur « part sociale »; 35 % sont attribués à l'Etat; 5 % sont répartis au prorata de leurs appointements entre les membres du personnel du théâtre dont les services sont susceptibles d'ouvrir des droits à une pension sur la caisse de retraites du per-

(80) La « société » est en fait divisée en vingt-quatre parts. Mais une de ces parts est mise en réserve et ne donne pas lieu à partage.

sonnel; 5 % sont versés au fonds de réserve. A la fin de l'exercice 1964, la valeur brute de la part, est donc de 7.356 F. Comme 20 % sont mis en réserve, la valeur nette en est de 5.885 F. Le budget de la deuxième section (lui aussi bénéficiaire de subventions de l'Etat, notamment pour les tournées) est excédentaire de 495.035 F. Comme l'ensemble de cette somme est partageable entre les sociétaires (contrairement à ce qui est prévu pour la première section), la valeur de la part est de 21.720 F. Au total le montant par part est de 27.605 F.

Le fameux bénéfice est en fait une rémunération complémentaire prélevée sur le budget de la Comédie-Française, lequel, pour une part essentielle, est alimenté par des fonds publics. D'ailleurs, ni fiscalement, ni commercialement, il n'est assimilé à un véritable bénéfice. Il est un élément de traitement du comédien, soumis comme tel aux impositions sur le revenu des traitements et salaires.

2) *Les « appointements ».*

En plus des « bénéfices », le sociétaire reçoit des appointements fixes, dont le montant, fixé par arrêté, est proportionnel à l'importance de sa part. Ces appointements s'élèvent en moyenne à la somme annuelle de 25.000 F.

3) *Les « feux ».*

Le sociétaire (comme le pensionnaire) reçoit en outre une indemnité chaque fois qu'il joue. Cette indemnité est appelée « feu ». Son origine remonte au XVII[e] siècle : le comédien bénéficiait d'une petite somme pour chauffer sa loge; on la lui accorda ensuite pour se chauffer chez lui en hiver; puis l'usage en fut maintenu en été. Depuis lors, un « feu » dont le montant est lui aussi fixé par arrêté, est attribué au comédien pour chaque représentation à laquelle il prend part. Le taux du feu pour un comédien à 7 douzièmes et demi est de 80 F. S'il joue 84 fois dans l'année, il recevra la somme de 6.720 F. (81).

Ce bref examen des composantes du traitement du sociétaire permet d'affirmer que sa rémunération, malgré l'originalité des procédés utilisés, est entièrement prélevée sur des fonds publics.

Cela ne saurait suffire à lui donner la qualité d'agent public (82). Il faut encore envisager sa situation administrative.

(81) Il est très difficile de calculer le revenu moyen d'un sociétaire. Le montant de sa rémunération est tributaire de trop nombreux facteurs. Néanmoins si l'on prend le cas d'un sociétaire à sept douzièmes et demi qui a joué quatre-vingt quatre fois en 1964, le montant de son allocation annuelle a été de 24.917 F, celui de ses feux de 6.720 F, celui de « sa participation aux bénéfices » de 17.259 F, ce qui au total représente 48.887 F. A cela se sont ajoutés divers avantages et les rémunérations résultant des tournées.

(82) La rémunération sur les fonds du budget public n'est, de toute façon,

b) *La situation administrative du sociétaire.*

Le sociétariat est un microscome clos, une institution fermée. Il est difficile *d'y entrer;* une fois admis, il est difficile de *lui être infidèle;* il est enfin difficile *d'en sortir.*

Ces remarques nous conduisent à envisager successivement *l'entrée en fonction, les obligations du sociétaire pendant la durée du sociétariat, la sortie du sociétariat.*

Les textes réglementant ces trois questions sont caractérisés par une très grande sévérité.

1) *L'entrée en fonction : sélection rigoureuse.*

Un artiste doit avoir fait ses preuves avant de pouvoir être nommé sociétaire. C'est ainsi que le décret de 1812 prévoit un délai minimum d'un an d'essai. Dans la réalité, la durée de l'épreuve est en général plus longue; l'artiste reste pensionnaire au moins deux ans avant de pouvoir être admis sociétaire. Cependant la règle a été parfois contournée : Rachel fut nommée sociétaire en octobre 1848 après quelques jours d'essai.

L'accession au sociétariat se fait en deux temps. Il y a d'abord la proposition des sociétaires : le Comité d'administration fait plusieurs suggestions à l'Assemblée; celle-ci retient les candidatures qui lui agréent. Ensuite le ministre statue sur les propositions et nomme par arrêté les nouveaux sociétaires. Sont applicables à la nomination des sociétaires, toutes les règles dégagées par la jurisprudence en matière de compétences *ratione temporis* : en particulier, les nominations doivent être faites pour prendre rang immédiatement; ainsi était illégale la nomination en avril 1870 de Mlle Dinah Félix par un ministre « sentant sa fin prochaine » pour le 1er janvier 1871; illégale était aussi la nomination en 1916 de De Max « pour prendre rang après la fin de la guerre » (83).

Ajoutons, pour terminer, que le nombre des sociétaires hommes n'est pas limité mais que par contre celui des femmes ne peut être « supérieur au tiers » (décret de 1946).

pas en effet un critère suffisant pour qualifier la situation de l'agent lié à l'Administration. Il est même des cas où la jurisprudence a reconnu à des personnes la qualité d'agents publics, en dépit d'un mode de rémunération partiellement privé ou simplement original (C.E., 10 juin 1951, Gervais : Rec. p. 310 ; C.E., 4 avril 1952, Fockeu, Rec. dr. public, 1953, p. 477, note Waline ; C.E., 22 mai 1942, Commune de Clichy-sous-Bois, Rec. p. 159).

(83) Rapporté par LABÈS, *op. cit.*, p. 81.

2) *Les obligations du sociétaire pendant la durée du sociétariat : ordre et discipline.*

La Comédie-Française entend être une véritable troupe : pour ce faire, il importe que ses comédiens aient le sens de l'abnégation et du dévouement et l'esprit de discipline. Comme ces qualités ne naissent pas toujours spontanément chez les comédiens, la rigueur des textes contribue à en assurer l'éclosion !

Tout concourt en effet, dans le statut du sociétaire, à favoriser l'ordre et la discipline. Les congés, par exemple, qui revêtent à la Comédie-Française une importance particulière sont étroitement réglementés : le rythme de travail auquel est soumis le sociétaire (interprétation de nombreux rôles, représentations fréquentes)... rend son repos particulièrement nécessaire; le congé n'a pas cette seule vertu; il est aussi l'occasion pour le comédien de se produire sur d'autres théâtres, de tourner des films et ainsi d'améliorer son revenu; mais pour éviter une désorganisation continuelle de la troupe, le statut a limité les possibilités de s'absenter trop souvent et a prévu des sanctions en cas de prolongations indues d'un congé ! Même sévérité aujourd'hui pour les « rôles » : alors que jusqu'en 1936 la répartition des artistes dans les divers « emplois » (ingénue, grande coquette, soubrette, jeune premier...) le garantissait contre l'arbitraire de l'administrateur, de nos jours le comédien doit se soumettre aux décisions de l'administrateur qui décide seul de la distribution des rôles (84), en tenant compte, certes, des emplois mais aussi « des exigences de l'œuvre à représenter » (article 25 du décret de 1946) (85).

Il est d'autres obligations destinées à contraindre le comédien à être perpétuellement au service du théâtre : il doit répéter et jouer chaque fois qu'il en reçoit l'ordre; il est tenu « de participer à toute activité artistique de la Comédie-Française qu'elle qu'en soit la nature » (article 6 du décret de 1946) ; il ne peut exercer hors de la Comédie-Française une activité dramatique quelconque sans l'autorisation exceptionnelle de l'administrateur (sauf au cours de certaines périodes) ; aucun engagement d'un sociétaire ne peut être conclu sans l'accord préalable et constaté par écrit de l'administrateur, lequel doit tenir compte et du programme de travail intérieur et de la nature de l'œuvre pour laquelle est proposé l'engagement; tout comédien concluant un engagement sans l'accord de l'administrateur est frappé d'une amende; le sociétaire ne peut pas non plus prêter son concours à des entreprises de publicité commerciale; il lui est interdit aussi de

(84) Les prérogatives de l'administrateur pour une pièce nouvelle sont limitées par le droit traditionnel de l'auteur de choisir ses interprètes.

(85) Arrêt Hervé, C.E., 23 juillet 1943, Recueil p. 203.

diriger une exploitation théâtrale à Paris ou dans la région parisienne ou d'y participer d'une façon quelconque soit par un apport de capitaux, soit par des conseils artistiques. Toutes ces obligations « dont le poids apparaît vite, surtout à l'époque actuelle où les sollicitations extérieures pour les artistes sont nombreuses, difficilement supportables » (86) sont en général assorties de sanctions. Mais elles ne sont pas toujours efficaces et ne sont parfois pas utilisées.

3) *La sortie du sociétariat : « Les vœux perpétuels ».*

Les chaînes du sociétariat qui étaient « lourdes et durables » (87) ont été en partie brisées par le décret de 1946; jusqu'à cette date le sociétaire qui quittait régulièrement la Comédie-Française, n'était pas libre d'exercer partout son art sans autorisation; c'est ce qu'on appelait « les vœux perpétuels ».

Aujourd'hui encore, diverses dispositions des règlements rendent toujours difficiles la sortie du sociétariat dont nous allons rapidement évoquer les différends modes.

α) *Départ normal.*

— Mise à la retraite d'office (après 20 ans).

Il s'agit de l'hypothèse où le départ est décidé par le ministre. Après 20 ans de service, tout sociétaire peut, chaque année, être mis à la retraite d'office (88). Cette mise à la retraite est en fait proposée par le Comité d'Administration, elle ne peut être anticipée (89). L'interprétation des textes n'interdit pas au ministre de mettre à la retraite un sociétaire que veut conserver le Comité d'Administration (90) et lui permet, sur avis de l'administrateur, de prolonger les fonctions d'un sociétaire au-delà de 20 ans. Dans la pratique il tient compte des avis du Comité. Dans le cas de mise à la retraite d'office, le sociétaire recouvre ses fonds sociaux, a droit à une pension et peut jouer librement sur tous les théâtres.

— Départ décidé par le comédien (après 15 ans, 20 ans, 25 ans ou 30 ans de service).

Le sociétaire, « après 15 ans ou après 20 ans, ou après 25 ans, ou après 30 ans de service à compter du jour de ses débuts à la Comédie-Française » est autorisé, même si l'administrateur d'accord avec le

(86) J. Robert : « Police des spectacles et des jeux », Juriscl. adm. fasc. 265, p. 15.
(87) Labès, *op. cit.*, p. 112.
(88) C.E., dame Sylvestre, dite Irène Brillant, 3 février 1956, recueil p. 45.
(89) Arrêt Silvain, 24 décembre 1926, recueil p. 1638.
(90) Il en allait différemment avant 1946. Cf. C.E., 21 février 1941, Dussane Rec. p. 21.

Comité d'Administration entend le retenir, à prendre sa retraite « au jour où il a accompli ces 15, ces 20, ces 25 ou ces 30 ans » (91) ; il doit cependant faire part à l'administrateur, 6 mois à l'avance, de sa décision qui, pour être effective, doit être renouvelée à l'expiration de ce délai. Ce départ est régulier, mais comme il est décidé par le comédien et non par le ministre, il entraîne dans certains cas quelques conséquences pécuniaires pour le comédien : après 15 ans ou après 20 ans, il perd la fraction qui, dans le total de la pension de retraite à laquelle il aurait pu prétendre, proviendrait des versements de l'Etat; le sociétaire qui se retire après 15 ans abandonne en outre à la Comédie les sommes qu'il obtiendrait sur les fonds sociaux ainsi « que celles « qui auraient été attribuées; la jouissance de sa pension proportion- « nelle est différée jusqu'à la date à laquelle il aurait justifié de 20 ans « de service » (92). Enfin le sociétaire qui se trouve dans cette dernière situation renonce de façon définitive à faire accompagner son nom de toute mention signalant sa qualité d'ancien sociétaire de la Comédie-Française. « Les sanctions » sont donc d'autant plus sévères que le comédien quitte plus tôt le théâtre.

β) *Départ irrégulier : le sociétaire déserteur.*

L'article 10 du décret de 1946 prévoit deux cas de départ irrégulier : le sociétaire qui quitte la Comédie-Française avant d'avoir accompli 15 ans de service; celui qui abandonne le théâtre entre 15 et 20 ans, entre 20 et 25 ans ou entre 25 et 30 ans, sans avoir obtenu sa mise à la retraite. La sanction de ce départ est qu'il ne peut « pen- « dant 10 ans ni jouer sur aucun théâtre de Paris ou des départe- « ments, ni prendre part à la réalisation de films. Il ne peut, pendant « la même période, exercer la direction d'aucun théâtre ». Bien entendu, il perd son droit à pension.

Destinées à éviter de trop nombreux départs de sociétaires et à fortifier la structure de la troupe, ces dispositions rigoureuses sont en même temps expressives de la situation d'agent statutaire de droit public, dans laquelle se trouve le sociétaire.

γ) *Exclusion.*

Elle sanctionne des manquements graves à la discipline. Cette question est réglementée par deux textes : l'article 76 du décret de Moscou, le décret du 6 décembre 1934. Elle est prononcée par le ministre sur avis du Comité.

(91) Article 9 du décret de 1946.
(92) Décret du 18 juin 1960.

Les modes de sortie du sociétaire (93) confirment donc son caractère d'agent statutaire de droit public (94).

Notons aussi qu'après avoir quitté la Comédie-Française, l'ancien sociétaire, quel que soit son mode de sortie, est assujetti, comme tout ancien fonctionnaire (95), à diverses obligations (96) et ne peut accomplir « certains actes » (97).

2° *Les comédiens dans une situation d'agent contractuel de droit privé : les pensionnaires.*

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les sociétaires jouent tous les rôles, même ceux ne comportant que quelques répliques. La troupe, en dehors d'eux, ne comprend que des comédiens « à l'essai ». Cet essai est de courte durée : l'acteur, jugé valable, est nommé sociétaire après quelques mois de présence, sinon on lui rend au plus vite sa liberté. La durée de l'épreuve est trop brève pour permettre à de jeunes artistes de faire des débuts convaincants; conséquence : on remercie trop vite des comédiens que l'on engage de nouveau plus tard après réflexion; par contre, on admet à la hâte comme sociétaires des acteurs

(93) Il convient de signaler un mode de sortie exceptionnel : en vertu de l'ordonnance du 27 juin 1944 qui permettait de prendre des mesures disciplinaires contre *les agents des services publics* qui avaient collaboré sous l'occupation, plusieurs artistes furent suspendus provisoirement en 1945 et un sociétaire fut révoqué. Cf. les arrêts Bâlpétré du 8 décembre 1950, Rec. p. 607 et du 31 mai 1957, Rec. p. 363 (ce dernier avec les conclusions du Commissaire du Gouvernement Tricot).

(94) Les tribunaux ont même la possibilité de condamner les sociétaires contrevenant à ces obligations à indemniser la Comédie-Française en cas de non-respect de ces obligations. Ils ont cependant parfois à tort placé le problème sur le terrain contractuel : ainsi dans l'affaire Fresnay (Trib. Civ., Seine 14 juin 1928, Gaz. Trib. 1928, 1^re S. 325 ; Cour de Paris, 21 mars 1930, Gaz. Trib. 23 mars 1930 ; voir aussi Champion, 1927, 33 p. 56 et suiv. et LABÈS, *op. cit.*, pp. 131 et suiv.) et dans l'affaire Luguet (voir Champion 1927.33, pp. 63 et suiv.). Par contre, ils ont à plusieurs reprises considéré à juste titre que le non-respect des obligations par le sociétaire était une faute quasi délictuelle : ainsi dans l'affaire Plessis (Trib. Civ. de la Seine, 8 mai 1846, Gaz. Trib., 10 mai 1846) : Mlle Plessis avait abandonné la Comédie-Française en 1845 pour aller jouer en Russie ; le tribunal civil de la Seine condamna la comédienne, en se fondant non pas sur les articles 1184 et 1149 du Code civil (inexécution du contrat), mais sur l'article 1382. Il considéra en effet que la comédienne avait commis une faute quasi délictuelle : elle avait fait subir à la Comédie un double préjudice, un préjudice matériel (perte d'une comédienne de talent) et un préjudice moral (précédent fâcheux qui risquait d'être imité par d'autres).

(95) Cf. André COCATRE-ZILGIEN : « La situation juridique du fonctionnaire retraité en France » (Revue Internationale des Sciences Administratives, 1957, p. 31).

(96) Cf. de LAUBADÈRE, *op. cit.*, n° 151.

(97) Alain PLANTEY : « Traité pratique de la fonction publique », 2^e éd., T. I, pp. 263 et suiv.

qui ne font, par la suite, aucun progrès et encombrent inutilement la troupe pendant vingt ans (98).

Comme les candidats au sociétariat se font de plus en plus nombreux, et que les sociétaires se lassent de jouer les petits rôles, le Duc d'Aumont, chargé du contrôle administratif du théâtre, se décide à réglementer, en 1759, la situation des nouveaux venus, ceux qu'on appelle les « acteurs aux appointements » qui ne sont autres que les « pensionnaires » actuels. Réglementation au reste très généreuse qui sera abandonnée ultérieurement : « les acteurs aux appointements » bénéficient en effet « des droits dont jouissent les comédiens formant l'association », c'est-à-dire assistent aux assemblées, aux « lectures »... « Leur état (est) le même » que celui des sociétaires « excepté qu'ils n'auront que des appointements, jusqu'à ce qu'ils aient mérité d'obtenir des parts et d'entrer dans ladite association » (99).

Avec la révolution disparaîtront ces dispositions libérales. A mesure que leur nombre ira en s'accroissant, leur situation deviendra de plus en plus précaire et dépendante.

Aujourd'hui, ils sont plus nombreux que les sociétaires. Engagés par l'administrateur, ils sont liés à la Comédie-Française par un contrat d'une durée d'un an, renouvelé par tacite reconduction d'année en année, à moins qu'ils ne soient dénoncés par l'une ou l'autre des parties avec un préavis de 6 mois.

Les droits (100) et les obligations des pensionnaires sont définis par certaines dispositions des décrets relatifs à l'organisation de la Comédie-Française, par « l'annexe des artistes pensionnaires » incluse à la convention collective de travail du 10 mars 1962 (101), et par « le texte type » d'engagement d'un acteur pensionnaire.

L'étude de ces textes conduit à affirmer que le pensionnaire de la Comédie-Française se trouve dans une situation contractuelle de droit privé.

Sans doute ses obligations en font-elles un participant à l' « exécution même » du service public. Comme le sociétaire, le pensionnaire doit à la Comédie-Française toute son activité dramatique et est tenu de participer à toute activité artistique du théâtre quelle qu'en soit la nature; il appartient à une troupe nationale à la vie de laquelle il est

(98) Voir Fabre, p. 177.

(99) Rapporté par DUSSANE : « La Comédie-Française » (la Renaissance du livre).

(100) Au sujet du droit aux « débuts officiels », cf. Trib. civ. de la Seine, 7 janvier 1957, D. 1957, Somm. p. 91.

(101) Qui intéresse l'ensemble du personnel de la Comédie-Française, excepté les sociétaires.

intimement lié; il ne saurait donc être question pour lui de donner une partie de son temps à un autre théâtre ou à un autre travail dramatique; aussi ne peut-il paraître dans aucun spectacle, enregistrer aucun disque, tourner aucun film sans avoir obtenu un congé régulier de l'administrateur et le congé lui sera refusé si la distribution du spectacle auquel il veut prendre part comporte plus de deux artistes de la Comédie-Française en activité. Il ne peut, bien entendu, d'une façon quelconque, participer à la direction commerciale ou artistique, ni à la gestion d'une exploitation théâtrale.

Sans doute aussi son contrat comporte-il des obligations qui, sans être exorbitantes du droit privé, n'en sont pas moins exceptionnellement contraignantes : ainsi retrouve-t-on rarement dans un contrat de comédien cette disposition par laquelle l'acteur pensionnaire s'engage à participer, lorsqu'il en sera requis, à la réalisation de films, d'émissions de radio ou de télévision auxquels son théâtre apporte officiellement son concours. Appartenir à la Comédie-Française est un honneur qui exige des sacrifices, y compris celui de ne pas faire suivre son nom de la mention « de la Comédie-Française », lorsqu'on est autorisé par l'administrateur à jouer à l'extérieur !

Objectivement le pensionnaire présente, à n'en pas douter, les caractéristiques de l'agent public.

Mais la vérité est que l'administration a entendu placer le pensionnaire — comme l'ensemble du personnel technique — sous un régime de droit privé. Cette « intention » est attestée par le fait même que les conditions d'emploi et de travail sont définies pour l'essentiel par des conventions collectives (102) — institutions par excellence de droit privé —. Les références au droit privé (103) dans un contrat ont pour conséquence de soustraire l'agent à l'application du droit public (104). Le Conseil d'Etat s'est d'ailleurs prononcé dans ce sens à propos du pensionnaire de la Comédie-Française (105).

(102) Cette situation est évidemment exceptionnelle. En principe le système des conventions collectives n'est pas applicable aux salariés de droit commun des services publics. M. LAMARQUE (« Recherches sur l'application du droit privé aux services publics administratifs », Paris 1960) cite néanmoins un cas (p. 346) où le Conseil d'Etat a implicitement admis la validité d'une convention collective passée le 30 juin 1951 entre l'Administration des Eaux et Forêts et les représentants de la Fédération des gemmeurs et métayeurs du Sud-Ouest et de la Fédération des ouvriers du Bois (C.E., 6 mai 1957, Prat. A.J.D.A. 1957, n° 280, p. 285). Cf. aussi Cassation civ., 13 février 1957 (A.J.D.A. 1957, p. 196, n° 91).

(103) « La notion d'agent public », par MM. G. LIET-VEAUX et Cl. DURAND-PRINBORGNE (Juriscl. adminis., fasc. 180, n° 60, p. 9).

(104) C.E., 23 décembre 1955, dame de Fresquet.

(105) C.E., 20 février 1953, sieur Echourin, Rec. p. 91. La solution est la même pour le personnel de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux, établis-

Etre membree d'une troupe ne comporte pas seulement des devoirs. Cette situation confère en même temps des droits, notamment celui de prendre part à l'élaboration des décisions.

B. — *Une partie des comédiens participent à la gestion du théâtre.*

Quand Molière fonde avec ses camarades « l'Illustre Théâtre » en 1643, il choisit la formule du « contrat d'association », formule courante à l'époque pour une troupe de théâtre. Il s'agit d'un pacte de société véritable, d'une corporation dont tous les membres sont égaux. Chaque participant (excepté Joseph Béjart, Madeleine Béjart et Molière qui bénéficient de quelques avantages particuliers) a les mêmes droits et les mêmes devoirs et prend part à la gestion du théâtre. Ce contrat signé le 30 juin 1643 précise notamment : « ... de toutes « les choses qui concerneront leur théâtre et des affaires qui survien- « dront,... la troupe les décidera à la pluralité des voix, sans que per- « sonne d'entre eux puisse y contredire... » (106). Véritable « communauté de travail », la troupe est dirigée par les comédiens eux-mêmes : autogestion, dirait-on aujourd'hui ; corporatisme appelle-t-on cela en 1643. Le corporatisme, condamné par la Révolution française, exalté et pratiqué par certains régimes fascistes, décrié aujourd'hui par les hommes de gauche, n'est pas toujours, comme on le croit souvent, une philosophie conservatrice, un système réactionnaire et malthusien. Certaines corporations de l'ancien régime sont plus proches qu'on ne pourrait le penser, du kibboutz israélien ou de la ferme socialiste algérienne ou yougoslave ! Leur gestion est parfois même beaucoup plus démocratique. C'est le cas pour la troupe de Molière. Son organisation est en avance sur son temps et même sur notre temps ! Elle est la préfiguration modeste de ce que sera peut-être demain le « corps social ».

Aujourd'hui, hélas, la participation des comédiens à la gestion du théâtre n'est plus qu'un simulacre de démocratie. Nouveau paradoxe

sement public. Le Conseil d'Etat, dans un arrêt du 6 février 1952 (sieur Pujol, Rec. p. 88), s'appuyant sur les textes régissant le fonctionnement de la « Réunion » (loi du 14 janvier 1939, décret du 19 mai 1939, ordonnance du 31 juillet 1945) considère que « la volonté du législateur a été d'organiser le service public dans des conditions telles que, à l'exception de l'administrateur placé à sa tête, le personnel ne se distinguât par aucun trait du personnel régi par le droit privé ».

(106) Cf. Isidore Soulié : « Recherches sur Molière et sa famille », 1863. Le contrat de l'Illustre Théâtre, correspondance littéraire, 1865. Louis Marcerou : « La Comédie-Française » (étude corporative), Paris, Librairie de France, 1925.

que relève notre étude : « républicain » sous l'ancien régime, le « corporatisme », comme système d'organisation d'une troupe, est « aristocratique » sous la République.

Cette évolution résulte de deux facteurs : l'un tient à l'accroissement du nombre des membres de la troupe; l'autre à son étatisation. Le premier explique que seule une partie des comédiens prennent part à la gestion du théâtre; l'autre que les pouvoirs de ce groupe de comédiens ont diminué à mesure que l'Etat a renforcé son contrôle. Il y a ainsi une double limitation de la participation à l'administration : limitation à une catégorie de comédiens; limitation à certaines matières et à certaines prérogatives. C'est à la lumière de ces deux idées que nous étudierons l'intervention des comédiens dans la gestion du théâtre.

1° *Limitation de la participation à une catégorie de comédiens.*

L'organisation de la Comédie-Française ne s'est pas adaptée aux transformations des structures de la vie théâtrale. Au XVII^e^ siècle une troupe était un petit organisme comprenant une dizaine de comédiens; « le personnel technique » (comme l'on dit aujourd'hui), n'existait pour ainsi dire pas. Les comédiens ne se contentaient pas de jouer, ils administraient, ils fournissaient leurs costumes, ils se livraient à toutes sortes de travaux matériels. Dès lors la « démocratie » pouvait aisément fonctionner dans ce microcosme où chacun était l'égal de l'autre. Aujourd'hui une troupe comme la Comédie-Française réunit plus de deux cents personnes. Dans un théâtre moderne, le décorateur, la couturière, les machinistes, les électriciens sont aussi indispensables à la réalisation des spectacles que les comédiens eux-mêmes. Le nombre de comédiens a lui aussi augmenté par rapport à ce qu'il était au XVII^e^ siècle. Cela s'explique en particulier par le système de l'alternance (c'est-à-dire en fait l'obligation de présenter au public au cours d'une même saison plus de vingt pièces différentes), les impératifs de certaines œuvres contemporaines qui comportent des distributions très importantes et très diversifiées, le désir des sociétaires de prendre part à des activités extérieures à la Comédie-Française (cinéma, télévision, radio...) et la multiplication des tournées à l'étranger qui ne doivent pas pour autant empêcher le théâtre de fonctionner à Paris...

On ne doit donc pas s'étonner qu'il y ait aujourd'hui davantage de pensionnaires (qui le restent parfois pendant toute leur carrière) que de sociétaires. Malgré ces modifications substantielles intervenues dans la composition de la troupe, seuls les sociétaires, comme en 1643, interviennent dans la gestion du théâtre. « Administrativement » la troupe est réduite à une trentaine de personnes, alors que dans la réalité,

elle en comprend plus de deux cents. Il y a là une anomalie qui altère le principe initial de la « coopération ».

Cette anomalie, dont chacun s'accommode aujourd'hui, a failli disparaître en 1919, au moment des graves conflits sociaux qui agitèrent la France : l'explosion de colère n'avait pas épargné les théâtres. En octobre 1919 un conflit éclata entre les différents syndicats de la fédération du spectacle d'une part, et les directeurs de théâtres et auteurs d'autre part. Les syndicats voulaient en particulier imposer aux directeurs de n'engager que des artistes syndiqués. N'obtenant pas satisfaction, ils donnèrent l'ordre de cesser le travail. La grève gagna l'Opéra, l'Opéra-Comique et l'Odéon.

La Comédie-Française ne fut pas tout de suite atteinte. Pour prévenir la grève, plusieurs comédiens dont B. Dussane, B. Bovy. Alexandre et Le Roy, prirent alors l'initiative de grouper dans une même organisation sociétaires, pensionnaires, employés et techniciens. Gabriel Boissy, chroniqueur quotidien de la Comédie-Française au journal « Comédia », commentait l'événement en ces termes : « Depuis plus de « deux siècles..., la Comédie offre un type éprouvé d'organisme quasi « communiste... Cet organisme, presque parfait au début, l'est devenu, « de moins en moins avec les siècles. Quand la Maison fut fondée, « sauf pour quelques services subalternes, les sociétaires suffisaient « eux-mêmes au principal et souvent à l'accessoire... Peu à peu l'asso- « ciation s'adjoignit ces postulants au sociétariat que sont les pension- « naires. Ceux-ci eurent souvent des rôles importants. On ne voulut « pas toujours les récompenser au pair, c'est-à-dire par l'accession au « sociétariat. Ainsi se forma un premier élément d'imperfection dans « le système corporatif. Plus tard et de nos jours principalement, un « deuxième élément d'imperfection coopérative apparaît : le person- « nel. Celui-ci se développe socialement et surtout a une importance « technique. Peu à peu l'équilibre de la Maison était rompu... Ici « apparut l'heureuse et conciliatrice idée : que les deux groupes nou- « veaux fassent ce que fit jadis le groupe ancien et que les trois, cha- « cun dans sa catégorie, son statut bien établi, se fédèrent. La Maison, « sera vraiment, de nouveau, la maison commune... » (107).

Une assemblée générale réunissant l'ensemble des travailleurs et comédiens de la Comédie-Française approuva, le 28 octobre 1919, les statuts de « l'Association Syndicale des Sociétaires, acteurs aux appoin- « tements et employés de la Comédie-Française ». Cette association aurait pu fournir le point de départ d'une réforme profonde des sta-

(107) « Comédia », 2 octobre 1919.

tuts du théâtre. Malheureusement, faute d'un objet précis, elle mourut de sa « plus belle mort », après « une douce agonie » (108).

Tentative éphémère, la création de cette association témoigne cependant de l'inadaptation du « système corporatif » à la situation contemporaine : « démocratique » à l'origine, il est devenu oligarchique de nos jours. Réservés à quelques privilégiés, les comités et assemblées sont trop souvent des organes plus conservateurs que dynamiques. A moins de revenir à une formule plus ouverte assurant la participation de tous, il serait peut-être préférable de laisser l'administrateur seul maître à bord du navire plutôt que de maintenir des institutions désuètes dont la seule fonction est de protéger les droits et les prérogatives d'une minorité de personnes parfois plus soucieuses de défendre égoïstement leurs intérêts que de devenir les instigateurs d'une rénovation théâtrale.

Ce système « corporatif » n'a pas été seulement altéré par les transformations de la vie théâtrale; il l'a été aussi par l'intervention de l'Etat. Celui-ci, tout en limitant les pouvoirs des sociétaires, a néanmoins préservé intact le principe même de la participation à l'administration. L'autonomie de gestion, une des caractéristiques de l'établissement public, est ainsi officiellement garantie.

2° *Limitation de la participation à certaines matières et à certaines prérogatives.*

Les organes par lesquels s'expriment l'opinion des sociétaires sont l'Assemblée générale, le Comité d'Administration et le Comité de Lecture.

Nous n'examinerons ici que les deux premiers organes, le Comité de Lecture ayant été étudié au Chapitre premier.

L'Assemblée générale, qui est composée de tous les sociétaires, est présidée par l'Administrateur. La participation aux travaux de l'Assemblée n'est pas seulement un droit, mais un devoir. L'article 18 du décret du 27 février 1946 précise notamment que « les sociétaires sont tenus d'être présents... » et que « ceux qui n'y participent pas sans excuse jugée valable par l'Assemblée elle-même, sont frappés d'une amende... ! ».

L'Assemblée générale dispose de deux sortes de pouvoirs : pouvoir de nomination à certaines fonctions; pouvoir consultatif pour certaines matières. Dans le cadre du premier type de compétences, elle élit trois représentants au Comité d'administration et trois représentants au Comité de lecture. Son pouvoir consultatif est d'une nature

(108) MARCEROU : « La Comédie-Française », Librairie de France, Paris 1925.

particulière : l'avis qu'elle donne est en général un avis conforme. En principe les organes chargés de prendre la décision doivent le faire dans ces matières conformément aux propositions de l'Assemblée. Cet avis conforme est demandé à l'Assemblée pour deux catégories de questions : le budget, qui est arrêté par l'Assemblée, et approuvé par le ministre des Affaires culturelles et le ministre des Finances; l'accession de nouvelles personnes au sociétariat, qui est proposée par l'Assemblée, sur suggestion du Conseil d'administration et décidée par le ministre (qui peut cependant parfois refuser les propositions de l'Assemblée).

Le Comité d'administration a un rôle plus important. Composé de trois sociétaires nommés par le ministre, sur proposition de l'administrateur et de trois sociétaires élus par l'Assemblée générale, il contrôle *régulièrement,* sous la forme soit de simples avis (décision de l'administrateur de faire faire un début officiel à un pensionnaire, décision de l'administrateur pour la distribution des rôles...), soit d'avis conformes (autorisation donnée par l'administrateur à un auteur de retirer sa pièce de la Comédie-Française...), soit de décisions (elles sont exceptionnelles).

Nous sommes loin de l'époque où tous les sociétaires prenaient, collectivement, les *décisions.* Cependant, bien qu'amoindri, (notamment dans le domaine purement artistique : l'administrateur est seul maître de la distribution, du choix du metteur en scène, etc.), leur rôle n'est cependant pas négligeable. Il peut être en tout cas suffisant pour paralyser un administrateur faible et timoré et irriter un administrateur diplomate et énergique.

Cette troupe dont la réglementation assure la cohésion et la permanence, n'est pas un organisme totalement indépendant. Nous avons pu, à plusieurs reprises, au cours de notre analyse, relever les marques de l'intervention étatique. L'Etat est en effet toujours attentif au fonctionnement du théâtre. Cette troupe, en dépit des originalités de son organisation et de ses manifestations d'autonomie, est essentiellement une troupe contrôlée par l'Etat. C'est ce qu'il convient de mettre à présent en lumière de manière plus synthétique.

II. — Une troupe controlée par l'Etat.

« En devenant le tuteur tyranique de la société, un Bartholo jaloux de sa pupille et qui la laisse vieillir dans une longue enfance, l'Etat a pris toutes les responsabilités... » affirme très justement Emile Fabre dans son remarquable ouvrage sur la Comédie-Française (109).

(109) Emile Fabre : « La Comédie-Française », Editions de la Nouvelle Revue Critique 1948.

L'Etat exerce son contrôle sur la Comédie-Française tantôt directement grâce aux pouvoirs que détient le ministre, tantôt indirectement, par l'intermédiaire de son représentant, l'Administrateur (110).

A. — *Le ministre des Affaires culturelles.*

Il dispose des prérogatives essentielles : nomination et mise à la retraite des sociétaires, approbation du budget, des comptes, du partage des bénéfices, fixation des appointements et bien entendu octroi de la subvention (111).

En outre, et cela est sans doute aussi, sinon plus important, il nomme trois sociétaires (sur six), au Comité d'Administration et, bien entendu, l'Administrateur.

Comme l'Administrateur peut être révoqué sans motif, le ministre a la possibilité d'intervenir continuellement dans la vie de la maison. « N'oubliez pas, Monsieur l'Administrateur général, disait un jour le ministre René Viviani à Albert Carré, que vous n'êtes qu'une sorte de Préfet que je peux révoquer » (112). Indirectement, mais efficacement, l'Administrateur est ainsi un organe fondamental du contrôle de l'Etat.

B. — *L'Administrateur.*

La fonction d'Administrateur est une fonction relativement récente dans l'histoire du théâtre. Certes, l'autorité étatique, dès l'origine, contrôle, par l'intermédiaire d'un représentant, le fonctionnement de la Comédie : Louis XIV crée ainsi une espèce de surintendance des théâtres qu'il confie à la Dauphine; l'acte du 17 germinal an XII place le théâtre « sous l'autorité expresse du gouvernement », représenté par un « commissaire du gouvernement »; le commissaire du gouvernement devient, dans le décret de 1812, « commissaire impérial ». Mais ce n'est qu'en 1850, par le décret du 27 avril qu'est créée la fonction d'administrateur. Une première tentative avait eu lieu en 1849 : un décret présidentiel du 25 novembre avait provisoirement confié à un commissaire administrateur les fonctions administratives attribuées au Comité des sociétaires par l'article 32 et le titre IV du décret du 15 octobre 1812. Il était motivé par le fait que la Comédie avait reçu une augmentation de subventions et qu'il y avait lieu, par suite, de concentrer dans les mains d'un administrateur unique qui pût vérifier utilement l'emploi de ces derniers, tous les pouvoirs partagés jus-

(110) Nous n'évoquons pas ici, le contrôle financier de l'Etat qui ne présente dans le cas présent aucune caractéristique particulière.

(111) Le ministre des Finances exerce lui aussi bien entendu certains contrôles (le trésorier est nommé par le ministre des Affaires Culturelles et le ministre des Finances ; le budget doit être approuvé par lui...).

(112) Fabre, *op. cit.*, p. 155.

que là entre les sociétaires et le commissaire du gouvernement. Les protestations des sociétaires qui considéraient ce décret comme contraire aux lois et règlements et incompatible avec leur acte de société avaient obligé le gouvernement à rapporter sa décision. Mais, quelques mois plus tard, le gouvernement réussi à imposer aux comédiens ce nouveau personnage : nommé et pouvant être à tout moment révoqué par décret, l'Administrateur est le représentant du ministre auprès de la Comédie. Le décret du 27 février 1946 lui apporte cependant des garanties de stabilité. Ce texte dispose que d'une part, il est nommé pour *6 ans* par décret pris sur le rapport du ministre et que, d'autre part, il ne peut être révoqué que par un décret *motivé* (113). Ces prescriptions sont destinées à donner à l'Administrateur davantage d'indépendance et d'autorité. Elles tendent, selon l'expression de Pierre Brisson (114), à murer « les souterrains qui relient la rue de Richelieu au Palais Bourbon », à mettre cet homme à l'abri des influences ministérielles et à éviter qu'il ne soit perpétuellement « pris en fourchette » entre deux pouvoirs : celui du ministre et celui du Comité. Mais suffit-il de fixer la durée du règne et de protéger l'Administrateur de l'arbitraire ministériel pour en faire un véritable animateur ? Béatrice Bretty, sociétaire honoraire, estime à la lumière d'une expérience de quinze années que « les articles d'un décret ne suffisent à « créer ni la capacité, ni l'expérience, qui à la rigueur s'acquièrent, « mais moins encore l'autorité qui est un don de la nature... ! [qu'] « il ne suffit pas d'affermir par des textes le courage d'un homme « indolent pour le rendre actif... [qu'] il ne suffit pas d'écrire noir sur « blanc un paragraphe daté et numéroté pour faire, pendant six ans, « d'un homme incertain et irrésolu, un homme précis et énergi- « que » (115). Il est de fait que sous l'empire du décret de 1850 (qui mettait théoriquement l'Administrateur sous l'étroite dépendance du ministre) des hommes dynamiques et courageux ont pu rester à la tête du théâtre pendant une longue durée : Jules Claretie et Emile Fabre ont dirigé la Comédie plus de vingt ans chacun ! et il est vrai

(113) Le commissaire du Gouvernement Henry a parfaitement analysé ces garanties dans ses conclusions sur l'affaire Bréart de Boisanger (C.E., 27 octobre 1961, Rec. p. 595) : « (L') article 14 du décret du 27 février 1946 octroie de véritables garanties statutaires à l'administrateur de la Comédie-Française. Si sa nomination est bien laissée à la libre décision du Gouvernement, elle doit intervenir pour une durée minima de 6 ans. Et avant l'expiration de ce délai, l'administrateur de la Comédie-Française ne peut être révoqué que par décret motivé : c'est-à-dire qu'il faut un motif disciplinaire pour pouvoir mettre fin à ses fonctions avant l'expiration de ce délai de 6 ans qui est institué pour conférer à l'emploi une stabilité qu'il est rare de voir garantir de façon aussi formelle pour des postes de cette nature. »

(114) *Le Figaro*, 14 novembre 1959.

(115) Béatrice Bretty : « La Comédie-Française à l'envers », A. Fayard, 1957.

que les textes sont souvent impuissants à rendre entreprenant un homme inapte à l'action ! Parfois même, de trop grandes garanties d'indépendance et de stabilité entretiennent la paresse et l'inertie de leurs bénéficiaires.

Est-ce la raison pour laquelle l'Etat décide de revenir, en 1961 à l'ancien système de nomination et de révocation ? Ce sont, en vérité, d'autres considérations qui conduisent le ministère à abandonner le régime de 1946. Les événements, à la suite desquels est intervenue cette modification, méritent d'être rapidement rappelés, car ils peuvent nous éclairer sur la nature des fonctions de l'Administrateur et sur la réalité du contrôle de l'Etat sur la Comédie-Française.

Par un décret en date du 15 avril 1959, M. Claude Bréart de Boisanger est nommé Administrateur de la Comédie-Française pour une durée de 6 ans. Rapidement, les relations entre l'Administrateur et le ministre s'altèrent. Le ministre cherche alors des motifs pour se séparer de M. de Boisanger. Il croit les trouver dans une augmentation de tarifs des places du théâtre qu'il juge irrégulière. Un décret, en date du 30 janvier 1960 pris en Conseil des ministres, met fin à ses fonctions. Il est ainsi motivé : « Considérant que M. Claude Bréart de Boisanger « a pris irrégulièrement des décisions à incidences financières excé- « dant ses pouvoirs et contraires à la politique économique du gou- « vernement; que dans ces conditions son maintien au poste d'Admi- « nistrateur de la Comédie-Française est impossible. » Le seul véritable grief retenu à l'encontre de M. de Boisanger est qu'il a appliqué, à partir du 25 décembre 1959, pour des représentations devant avoir lieu après le 1er janvier 1960, une majoration de prix de certaines places sans qu'au préalable soit intervenu un arrêté ministériel autorisant cette majoration. M. de Boisanger introduit alors un recours devant le Conseil d'Etat. La Haute Juridiction administrative considère que le décret attaqué est entaché d'excès de pouvoir et en prononce l'annulation le 27 octobre 1961. Il résulte en effet de l'instruction que le projet de budget de la Comédie-Française pour l'année 1960, préparé dès le mois de mai 1959 et communiqué à ce moment là au ministère des Affaires culturelles, avait été établi « en tenant compte, dans l'évalua- « tion des ressources ordinaires de l'exercice, d'une majoration du « prix des places à intervenir à compter du 1er janvier 1960 ». Si ce projet de budget a été ultérieurement remanié sur certains points, il ne ressort pas des pièces du dossier que le principe de l'augmentation du prix des places qui y était prévue ait à aucun moment été remis en question. Par ailleurs, l'Administrateur a, par deux lettres en date du 13 novembre et 8 décembre 1959, rappelé au ministère la nécessité qui s'imposait à ses yeux, du fait de la situation financière du théâtre, d'appliquer sans retard la majoration du prix des places en fonction

de laquelle avait été établi le projet de budget du théâtre pour l'exercice 1960; en particulier, dans sa lettre du 8 décembre, il précisait que, « sauf avis contraire », il appliquerait, à partir du 1er janvier 1960, les nouveaux tarifs proposés. Cette lettre n'a fait l'objet d'aucune réponse du ministre. Le Conseil d'Etat considère en conséquence que M. de Boisanger n'a pas commis une faute de nature à justifier une sanction disciplinaire (116). Le ministre cherchant à tout prix à obtenir le départ de M. de Boisanger dont les velléités d'indépendance ne plaisaient pas en haut lieu, avait saisi un peu à la légère l'occasion qui lui était offerte par l'affaire de « l'augmentation du prix des places ».

Le ministre ne désarme pas pour autant. Au lieu de réintégrer M. de Boisanger dans son poste d'Administrateur, comme l'arrêt du Conseil d'Etat du 27 octobre 1961 annulant le décret du 30 janvier 1960 et celui du 1er décembre 1961 annulant la nomination de M. Escande (117) lui en font l'obligation, le Gouvernement, par un décret du 10 janvier 1962, modifie le statut de l'Administrateur : celui-ci, dorénavant, est nommé, sans qu'une durée soit fixée à ses fonctions; il peut être révoqué par décret non motivé pris en Conseil des ministres. M. de Boisanger introduit un nouveau recours, cette fois-ci contre le décret du 10 janvier 1962. Le Conseil d'Etat, dans un arrêt du 13 juillet 1962 (118), considère « qu'il résulte tant de l'ensemble des pièces du dossier que des circonstances dans lesquelles est intervenu, puis a été immédiatement appliqué, le décret réglementaire attaqué, que ce dernier, en modifiant dans les conditions sus-indiquées le statut de l'administrateur de la Comédie-Française, a eu pour motif déterminant de permettre au Gouvernement de prendre, en application de dispositions nouvelles, deux mesures précédemment annulées et de faire ainsi échec à l'autorité de la chose jugée par les décisions sus-rappelées du Conseil d'Etat ». Il en résulte que le décret du 10 janvier 1962 est entaché de détournement de pouvoir et encourt de ce chef l'annulation. Par le même arrêt le décret du 29 janvier 1962 (dès lors dépourvu de

(116) « Considérant que dans ces circonstances le sieur de Boisanger a pu légitimement penser qu'il avait l'accord du Ministre d'Etat sur la mesure envisagée ; que dès lors en décidant, conformément à une pratique habituellement suivie à la Comédie-Française en ce qui concerne les modifications du prix des places, de mettre en vigueur à compter du 1er janvier 1960 le nouveau tarif sans attendre l'intervention de l'arrêté ministériel d'autorisation, dont le projet avait d'ailleurs été déjà préparé par les services intéressés, le sieur de Boisanger ne peut être regardé — quelque inopportune qu'ait pu paraître la mesure ainsi prise — comme ayant commis une faute de nature à justifier une sanction disciplinaire ; qu'il est ainsi fondé à soutenir que le décret attaqué prononçant sa révocation est entaché d'excès de pouvoir et en demander l'annulation... » (Rec. p. 597).

(117) Qui avait succédé le 1er juin 1960 à M. de Boisanger comme administrateur (Rec. p. 676).

(118) Rec. pp. 484 et 485.

toutes base légale) qui démet M. de Boisanger de ses fonctions d'administrateur est annulé par le Conseil d'Etat.

Un décret du 27 novembre 1962 porte réintégration de M. de Boisanger.

Ayant obtenu que la loi ne fut pas « tournée par ceux-là même qui ont pour tâche de la faire respecter » (119), M. de Boisanger demande, le 14 décembre 1962, sa mise en congé au ministre des Affaires culturelles.

Cette « affaire » rend assez bien compte de la volonté d'une mainmise totale de l'Etat sur la Comédie-Française. Non content des prérogatives qu'il tient de textes qu'il a lui-même élaborés, l'Etat entend que l'administrateur soit un homme fidèle et soumis à ses caprices.

Ces considérations sur la nature des fonctions de l'administrateur vont nous permettre de mieux saisir la « réalité » d'une part de son statut, d'autre part de ses prérogatives.

1° *Le statut de l'Administrateur.*

a) *L'Administrateur est un agent public.*

L'Administrateur est un agent public puisqu'il remplit les conditions posées par la jurisprudence : il est employé par une personne morale de droit public (120), il occupe un emploi permanent, bien qu'à titre précaire (121) et révocable, il participe directement à la gestion et à l'exécution d'un service public (122). En tant qu'agent public représentant le service public, il prend des décisions qui sont analysées comme des actes administratifs (123).

(119) Cf. Claude de Boisanger : « Neuf mois à la Comédie-Française » (Nouvelles Editions Latines, 1964) : « Sous un régime autoritaire, aimer sa tâche et bien la remplir ne suffit pas, indique l'éditeur au lecteur. La grande affaire est de plaire au Pouvoir. Pour des motifs qu'il ignore ou simplement parce qu'il était peu souple, M. de Boisanger déplut et se trouva un jour, sous un prétexte futile, sommé de quitter son poste. Comme il avait le droit pour lui, il s'y refusa et le Conseil d'Etat lui donna raison. »

(120) Cf. C.E., 3 mars 1939, Sté de Gaz de Paris, Rec. p. 139. C.E., 15 mars 1940, Commune de St-Mandé, Rec. p. 106.

(121) C.E., 16 juillet 1943, Verbyst, Rec. p. 190. C.E., 8 octobre 1958, Fornaresio et Morara, R.P.D.A. 1958, n° 372.

(122) C.E., 4 juin 1954, Affortit et Vingtain, Rec. pp. 342 et 344. Note de Laubadère, D. 1960.J.280.

(123) Le Tribunal civil de la Seine, saisi d'une action de la Dame Brillant, engagée en 1929 pour jouer des rôles de coquette et se plaignant d'être écartée de ces rôles par l'administrateur depuis 1945, se déclare incompétent (Trib. Civil Seine, 8 octobre 1952, D. 1952.765, Gaz. Palais, 1952.2.342, avec les observations du Substitut Albaut).

b) *L'Administrateur est un agent statutaire de droit public.*

La personne qui occupe le « plus haut emploi » dans un service public industriel et commercial est, selon la jurisprudence, un agent statutaire de droit public, dans la mesure où sa nomination résulte d'un acte unilatéral. *A fortiori,* l'administrateur d'un service public culturel doit-il être considéré comme un agent public non contractuel. Son engagement résulte, non d'un acte contractuel, mais d'un acte administratif unilatéral (un décret pris en Conseil des ministres) (124).

Dans l'esprit du public et même de certains juristes qui continuent à attacher une grande importance à la fameuse distinction « situation contractuelle — situation réglementaire » (125), l'idée de statut implique une plus grande protection des droits de l'agent. En vérité, la situation de l'agent contractuel est parfois plus stable et plus indépendante que celle de l'agent statutaire. A l'inverse, les agents statutaires sont souvent plus subordonnés à l'égard de l'autorité publique que les agents contractuels : c'est le cas de l'Administrateur de la Comédie-Française qui, malgré son caractère d'agent statutaire, voit son sort lié au bon vouloir de l'administration.

Dès lors, analyser les prérogatives de l'Administrateur revient à allonger la liste des pouvoirs du ministre sur la Comédie-Française.

2° *Les prérogatives de l'Administrateur.*

Le décret du 18 novembre 1959, en affirmant que la Comédie-Française « est placée sous la direction de l'Administrateur », confirme la prééminence de l'administrateur dans la vie de la maison. De sa personnalité et de sa valeur dépend le prestige du théâtre. Assisté d'un directeur des services administratifs (nommé par le ministre sur sa proposition), d'un secrétaire général (désigné par lui et chargé de la coordination entre les divers services et des rapports avec les auteurs

(124) Même les décisions judiciaires qui analysent la Comédie-Française comme une société commerciale ou comme un organisme relevant à la fois du droit privé et du droit public, reconnaissent à l'administrateur la qualité d'agent statutaire de droit public : ainsi le Tribunal Civil de la Seine qui dans le jugement cité à la note précédente s'affirme partisan de la « dualité juridique » de la Comédie-Française, estime néanmoins que « l'Etat s'est assuré, dans une large mesure, le contrôle de l'administration du théâtre, grâce à la présence continuelle d'un haut fonctionnaire... qui en fait, tient en main la gestion de la Comédie-Française... » et qu'« il fait partie des cadres permanents organisés pour assurer la marche régulière des services publics... ». Mais tirant les conséquences de la distinction qu'il introduit entre société privée et service public, il estime que ce « haut fonctionnaire » agit tantôt en qualité de représentant de l'Etat, tantôt en qualité de représentant de la société.

(125) La thèse de M. Ruzié : « Les agents des personnes publiques et les salariés en droit français » et la préface de M. Eisenmann (Paris 1960) remettent utilement en question les traditionnelles conceptions relatives à la nature des « liens » de l'agent avec la personne publique.

et la presse), d'un trésorier (nommé par le ministre des Affaires culturelles et le ministre des Finances) et d'un directeur technique de la scène, il régente toutes les affaires du théâtre. Malgré l'avis favorable du Comité de lecture, il est libre de refuser une pièce nouvelle; il distribue les rôles; il préside toutes les réunions (Assemblée générale, Comité d'administration) ; il engage le personnel technique et les pensionnaires; il assure, d'une façon générale, la bonne marche du théâtre. Toutes ces prérogatives et celles que nous avons eu l'occasion d'examiner en étudiant la situation des comédiens font théoriquement de lui un véritable « dictateur ». La réalité de son pouvoir est en fait étroitement liée au rapport des forces en présence; si les comédiens sont dociles (ils le sont rarement), si le ministre s'interdit de faire trop souvent pression sur lui, s'il est à la fois suffisamment diplomate pour concilier les exigences des comédiens et celles du ministre et suffisamment énergique pour imposer ses vues personnelles, il réussira à donner une nouvelle impulsion à la vie de la maison; au contraire, s'il n'est qu'un intermédiaire passif entre un ministre autoritaire et des comédiens revendicateurs, et s'il manque de force de caractère, il sera impuissant à vaincre les obstacles et pour ne s'aliéner la sympathie de personne, il pratiquera une politique d'immobilisme. Mais la tentation la plus grande pour un Administrateur sans talent et sans volonté est de se faire le représentant obéissant du ministre : tentation d'autant plus forte aujourd'hui qu'il peut être à tout moment révoqué.

Ce théâtre dont on se plait à admirer à la hâte le libéralisme de la gestion, est-il destiné à devenir un théâtre d'Etat, sans autonomie comme on en rencontre si souvent dans les pays à « Pouvoir Clos » ?

En vérité, la sauvegarde de son indépendance et surtout sa modernisation et sa rénovation artistiques requièrent moins une réforme de ses structures que la nomination à sa tête d'un véritable homme de théâtre : aussi longtemps que l'Etat persistera à choisir comme Administrateur un sociétaire de la Comédie, un ambassadeur ou un responsable de l'administration des Arts et Lettres (pour ne citer que des exemples récents), le théâtre restera le vieux musée qu'il est devenu. Seul un metteur en scène de grande valeur aura l'autorité et la capacité suffisantes pour modifier radicalement les mœurs et les traditions qui paralysent tout effort de transformation — si courageux soit-il —. L'Administrateur ne devrait pas seulement être un homme de gestion; il doit aussi être un homme d'action et son action n'a de sens que si elle s'inscrit dans une perspective esthétique. Qui d'autre qu'un metteur en scène ingénieux et ambitieux ou un animateur jeune et dynamique pourrait donner à ce théâtre un nouveau visage ? Qu'on nous pardonne de réaffirmer ici des évidences qui sont devenues partout réalités, sauf à la Comédie-Française : il était compréhensible qu'au XIX^e^ siècle

l'Administrateur ne fût pas metteur en scène puisque cette fonction n'existait pas. Il était à la rigueur admissible qu'au début du XX[e] siècle, l'Administrateur fit appel à des personnes extérieures à la maison pour régler la mise en place des spectacles. Il n'est pas acceptable qu'aujourd'hui le plus haut responsable d'un théâtre ne soit pas en même temps un « régisseur » de talent.

Le problème de l'autorité de l'Administrateur et celui du rajeunissement de la maison posent en fait la même question — celle du titulaire de l'emploi suprême de la Comédie-Française — et requièrent une solution commune — le recours à un directeur - metteur en scène ou tout au moins à un homme de théâtre de talent à l'esprit ouvert.

C'est le système utilisé dans les deux autres théâtres nationaux.

Section 2

LA GESTION ASSUREE PAR UN PARTICULIER : LA CONCESSION LE T.N.P. ET LE THEATRE DE FRANCE

L'administration qui préfère confier la gestion du T.N.P. et du Théâtre de France à un particulier, recourt au système de la concession, « acte dominé par l'*intuitu personae* » (126).

Les actes de concession de ces deux théâtres présentant peu d'intérêt et ne comportant aucune disposition originale, nous nous contenterons donc d'en examiner les grandes lignes (127).

D'autre part, comme les différences entre les actes de concesssion des deux théâtres portent sur des points mineurs, nous nous limiterons à l'analyse des textes relatifs au Théâtre de France.

Nous étudierons successivement les obligations du concessionnaire et les prérogatives de l'administration, les avantages du concessionnaire et la fin de la concession.

Sous-Section I

Les obligations du directeur et les prérogatives de l'administration.

Les textes mettent l'accent sur deux types de questions : les immeubles et les meubles d'une part; le contrôle financier d'autre part. Cela

(126) De Laubadère : « Traité élémentaire de droit administratif » (Tome I, n° 1035).

(127) Le contenu des actes de concession est par ailleurs si peu important que M. Georges Wilson a pu être nommé directeur du T.N.P. le 26 juin 1963 (*J.O.*, n° 158 du 7 juillet 1963) avant même que son cahier des charges ne soit défini (ce qui fut fait seulement le 1[er] janvier 1964) !

tient au fait que le directeur occupe des *bâtiments nationaux* et reçoit une *subvention* relativement importante.

I. — Meubles et immeubles.

Le matériel d'exploitation appartient à l'Etat, que ce soit le matériel existant au moment de l'entrée en fonction (décors, costumes, accessoires, etc.) ou le matériel acquis par le directeur pendant la durée de la concession. Echappe à cette appropriation étatique le matériel acquis ou créé par le directeur avant son entrée en fonction. Le directeur assure l'entretien du matériel et ne peut le louer ou le prêter sans l'autorisation du ministre.

Quant aux immeubles, le directeur ne peut faire exécuter aucune modification, arrangement ou amélioration sans l'autorisation du ministre. Ces travaux doivent être exécutés par l'architecte des monuments historiques. En outre, le directeur supporte les frais de garde, de surveillance et de police des locaux, les dépenses de consommation, les frais d'entretien et de nettoyage, les réparations locatives prévues à l'article 1754 du Code civil et les réparations de toute nature consécutives aux fautes ou dégradations résultant de l'exploitation théâtrale ou provenant du fait du directeur, de celui de ses préposés, ou de toute personne avec laquelle il a traité pour l'exploitation de l'un des services rattachés au théâtre.

II. — Obligations et controle financier.

Le directeur est personnellement responsable de la gestion financière de son entreprise : en particulier, s'il se produit un déficit, le directeur ne peut exercer aucune répétition contre l'Etat, ni s'en prévaloir pour réclamer une augmentation de la subvention.

Sur le plan « budgétaire », les exigences de l'acte de concession sont nombreuses : approbation du budget par arrêté concerté du ministre des Finances et du ministre des Affaires culturelles; obligation de la tenue d'une comptabilité des engagements de dépenses; approbation du bilan par le ministre des Affaires culturelles et le ministre des Finances...

Sur le plan du contrôle financier, la rigueur n'est pas moins grande : le contrôleur financier est obligatoirement consulté au sujet des projets de textes, mesures ou décisions concernant le théâtre; tout projet de convention financière, marché ou commande, mesure ou décision ayant une répercussion financière d'un montant au moins égal à 50.000 F. est soumis au visa préalable du contrôleur financier; de même sont soumises à ce visa les décisions relatives aux statuts, au

recrutement et à la fixation des rémunérations des différentes catégories de personnel (à l'exception des artistes). Enfin la comptabilité est soumise aux vérifications de l'Inspection générale des finances.

Les tarifs sont, bien entendu, soumis à l'approbation du ministre.

Sous-Section II

Les « avantages » du directeur.

Il s'agit des droits traditionnels du concessionnaire, relatifs à l'équilibre financier de la concession (rémunération par les redevances...). Il convient cependant d'évoquer rapidement certains avantages particuliers consentis au directeur de ces deux théâtres nationaux : il a la jouissance gratuite des immeubles et des meubles, il peut recevoir mensuellement, à titre de remboursement forfaitaire de ses frais de représentation, une somme qui ne peut dépasser celle attribuée pour le même objet à l'administrateur de la Comédie-Française. Il peut, en plus, percevoir une indemnité chaque fois qu'il joue ou qu'il met en scène un spectacle.

Le plus important de ces avantages, la subvention, mérite un examen particulier : elle représente aujourd'hui entre 50 et 60 % des recettes et est indispensable à la bonne marche du théâtre; elle est payable trimestriellement par quart, à la condition qu'au premier mois de chaque trimestre le directeur adresse simultanément au ministre et au Contrôleur financier les documents relatifs à l'activité du théâtre pendant le trimestre précédent; cette subvention ne peut évidemment être le gage d'aucune créance.

Sous-Section III

La fin de la concession.

Les hypothèses sont très nombreuses :

I. — Suppression ou diminution de la subvention.

Dans le cas où la subvention serait soit supprimée, soit réduite de 20 % par rapport à celle de l'année précédente, notification en est faite par lettre recommandée au directeur. Celui-ci doit, dans le mois qui suit, faire connaître s'il entend ou non poursuivre son exploitation. Comme la suppression ou la réduction de la subvention équivaut en fait à une condamnation indirecte par le ministre de la gestion du directeur, celui-ci sera tout naturellement conduit à se retirer.

II. — Sinistre ou cas de force majeure.

Si, à la suite d'un sinistre ou d'un cas de force majeure, la salle est inutilisable pendant plus d'un mois, le ministre peut, par décision prise après avis du ministre des Finances, mettre fin à la concession.

III. — Déchéance.

Elle peut être prononcée par le ministre, après avis du ministre des Finances, si au cours de la période d'exploitation normale, le théâtre est fermé pendant plus d'un mois sans autorisation ministérielle, si le directeur est notoirement insolvable, s'il contrevient aux obligations financières du cahier des charges, etc.

IV. — Déchéance de plein droit.

Elle intervient dans deux cas : quand le directeur est mis en état de faillite ou de liquidation judiciaire et lorsqu'il est condamné à une peine infamante.

Au total, les obligations du directeur (qui sont essentiellement d'ordre financier) peuvent sembler très sévères. Dans la réalité, les rapports entre le directeur et l'administration sont établis sur la confiance; les contrôles sont exercés avec souplesse et bienveillance. Les cahiers des charges traduisent plus le souci de régulariser une situation de crise éventuelle que le désir d'assurer le fonctionnement quotidien et normal du théâtre.

Le choix du régime de la concession peut cependant apparaître inadapté à ces deux théâtres, dans la mesure où la rémunération au moyen des redevances perçues sur les usagers ne suffit pas à les faire fonctionner. Ces théâtres, tout comme la Comédie-Française, ne peuvent survivre que s'ils reçoivent une subvention substantielle de l'Etat. Ces remarques suffisent-elles à condamner le recours au système de la concession pour la gestion du T.N.P. et du Théâtre de France ? Certes pas. D'une part, il est de nombreuses autres concessions qui ne doivent leur salut qu'à la générosité de la collectivité publique. D'autre part, la concession a le mérite d'obliger le directeur à être attentif à la gestion financière de son théâtre; le système de la Comédie-Française incite au contraire à une certaine indolence et au gaspillage.

Cette défense de la concession n'implique pas cependant une méconnaissance de ses inconvénients. Le plus grave tient à l'impossibilité dans laquelle, compte tenu du poids de l'impôt sur les bénéfices occasionnels, se trouve le directeur de constituer des réserves, s'il est bénéficiaire. « Le régime de la concession devient aberrant,

« affirme l'actuel directeur du T.N.P., M. Georges Wilson; pour le « ministre des Finances, le T.N.P. n'existe pas. Il y a Wilson, personne « privée, considéré comme un quelconque tenancier... Je suis dans « l'impossibilité d'avoir une politique à long terme... Il est mauvais « d'obliger... le directeur de ce théâtre à raisonner comme un bouti- « quier, à viser la sécurité à tout prix... Si je songe à tout ce qui « devrait être entrepris — qui pour moi n'est pas un luxe, mais une « nécessité — je me dis que je « mégote » et je n'aime pas cela... Il « me faudrait... :

— une école de formation d'acteurs...

— une troupe permanente et payer à l'année mes comédiens, « même si je ne peux les distribuer dans toutes les pièces...

— plus de deux mois pour répéter une pièce...

« Ces exigences pourront être satisfaites le jour où le ministère des « Finances verra autre chose en nous que des fanatiques du bas de « laine et de la thésaurisation crétinisante » (128). Dans un rapport général présenté le 5 septembre 1960, en présence des comédiens et de l'équipe administrative du T.N.P., Jean Vilar avait lui aussi insisté sur les inconvénients du régime de concession : « [le ministère des « Finances m'apparente]... aux patrons de moyennes ou petites indus- « tries. Encore dois-je ajouter que je suis une sorte de patron- « manchot dont les investissements ne peuvent se faire qu'au profit de « l'Etat, alors que ce même Etat m'impose comme une vedette de « cinéma... Voyez-vous, le T.N.P., jeune d'aspect, vivant et bien « vivant... survit en quelque sorte à son cahier des charges, à son « contrat avec l'Etat, survit à des contraintes archaïques, vétustes. De « par la rédaction de ce cahier des charges, vous n'avez pas devant « vous le patron d'un ensemble 1960, mais d'une anachronique bouti- « que de 1920. Bref, je suis contraint de m'adapter tous les jours à ce « carcan contractuel et inactuel, qui m'accablera jusqu'à mes derniers « jours de direction. N'oublier jamais cela, je vous en prie » (129).

Comme il ne saurait être question de « privatiser » la gestion d'un théâtre national, la seule alternative est entre la mise en régie ou la transformation en établissement public d'une part, et, la modification du système de la concession d'autre part.

Comme la mise en régie ou la transformation en établissement public (à moins de s'accompagner d'un statut extrêmement « libéral ») risque de bureaucratiser et de scléroser une activité qui, pour

(128) Déclaration recueillie par Claude Lanzmann, *Nouvel Observateur* du 4 mai 1966.

(129) Publié dans le numéro spécial de la revue « Esprit », consacré au Théâtre, mai 1965, p. 885.

s'épanouir, a besoin de liberté, de souplesse et d'initiative, il reste à trouver une solution qui consisterait à maintenir le régime de la concession, tout en lui apportant des transformations.

Ces transformations pourraient être de deux ordres : augmentation de la subvention d'une part, aménagement fiscal d'autre part.

L'augmentation de la subvention est une mesure indispensable. Bien que le cahier des charges fasse une obligation au directeur d'avoir une troupe permanente, les deux tiers des acteurs sont engagés, non pour la saison, mais pour une pièce. En dépit de ce non-respect des textes, les dépenses du personnel représentent néanmoins 75 % des dépenses totales ! Cela signifie que l'engagement de tous les comédiens à l'année absorberait toutes les recettes. Cela veut dire par conséquent que l'existence d'une troupe permanente nombreuse (condition nécessaire pour faire répéter un spectacle pendant au moins huit semaines comme dans certains théâtres nationaux étrangers et pour donner aux comédiens une formation commune...), requiert un accroissement considérable de la subvention. Cet accroissement n'aurait rien de scandaleux, comparativement à ce que reçoivent les Théâtres Lyriques Nationaux. Dans le budget de 1966, le T.N.P. est doté de 2.886.700 F., le Théâtre de France de 2.682.860 F. et la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux de 32.945.070 F. (130).

Non seulement le T.N.P. et le Théâtre de France sont défavorisés par rapport à la R.T.L.N., mais ils le sont aussi par rapport à la Comédie-Française dont la subvention (7.864.850 F.) est supérieure au total des dotations des deux Théâtres Nationaux dramatiques en concession. Cette faveur donnée à la Comédie-Française s'explique en partie par l'âge et la réputation de ce théâtre; la vénération que lui vouent les pouvoirs publics se traduit par une grande générosité financière. Il est aussi une autre raison : la Comédie-Française entretient une grande troupe et joue toute l'année, alors que ni le T.N.P., ni le Théâtre de France n'ont de troupe véritable et ne jouent constamment.

Il serait souhaitable de leur donner, comme à la Comédie-Française, les moyens d'engager à l'année un grand nombre de comédiens et d'allonger leur saison (qui, aujourd'hui, est seulement de six mois).

En décidant cette mesure, l'Etat améliorerait considérablement le niveau des réalisations et les conditions du travail; il donnerait en même temps l'exemple en offrant à des comédiens (dont on exige « ponctualité, enthousiasme toujours renouvelé... (pour)... une œuvre

(130) A cette somme, il pourrait être ajoutée la subvention aux caisses de retraite, dont le montant est de 7.458.350 F.

nationale ») une garantie de stabilité, une occasion de parfaire leur technique et leur connaissance du métier.

L'augmentation de la subvention ne saurait suffire; elle peut même ne servir à rien, si elle a pour conséquence un accroissement du bénéfice du directeur dont une partie, à la suite des impositions, est reversée à l'Etat. C'est pourquoi il conviendrait de trouver une formule qui permette au directeur de pouvoir mettre en réserve une portion de ses gains, d'investir les excédents, et d'étaler ses bénéfices sur plusieurs années.

Si ces réformes ne peuvent pas être introduites, la concession pourra être effectivement considérée comme un régime « archaïque ». Cette remarque vaudrait aussi bien pour d'autres services publics organisés en concession.

TITRE II

L'ETAT, ENTREPRENEUR DE LA FORMATION THEATRALE

Nos développements sur ce point seront brefs. L'insignifiance et l'incohérence des efforts de l'administration en cette matière justifient en toute impartialité un constat de carence.

En prenant en charge la formation théâtrale, l'Etat poursuit officiellement deux objectifs :

— former des comédiens;

— former des animateurs.

Les méthodes de formation des comédiens sont très anciennes et se perpétuent depuis deux siècles, malgré critiques et sarcasmes, sans changement ni renouvellement appréciables.

La formation des animateurs est une tentative récente qui a échoué, faute de crédits, de persévérance et d'ambition.

CHAPITRE PREMIER

La formation des comédiens.

Le Conservatoire National d'art dramatique.

Nous excluons de notre étude les sections d'art dramatique des conservatoires de province : il s'agit d'établissements municipaux recevant une aide dérisoire de l'Etat et l'enseignement qui y est professé est en général d'une grande pauvreté (1).

Le Conservatoire National d'art dramatique, fondé en 1795, a fait partie jusqu'en 1946 du même établissement que le Conservatoire national de musique.

L'article 160 de la loi 46-2154 du 7 octobre 1946 a séparé les deux organismes et désormais le Conservatoire National d'art dramatique vit d'une existence autonome.

Il se caractérise par une *organisation administrative, lourde et complexe,* qui sert de cadre à une *organisation pédagogique démodée.*

La disproportion entre le raffinement des dispositions réglementaires et l'indigence des méthodes pédagogiques ne peut laisser d'inquiéter sur la capacité des responsables de l'Etat à régenter la formation des comédiens (1 *bis*).

(1) Voir notre étude sur le régime administratif des conservatoires nationaux de musique, D.E.S., Droit Public, Nancy 1963.

(1 *bis*) « Ce conservatisme parfait et pleinement accepté n'étonne que par suite d'un tenace malentendu. Seuls certains parents effarouchés s'imaginent que le Conservatoire de Paris l'emporte en sérieux et en qualité sur les autres écoles dramatiques. En fait d'école normale ou polytechnique, ce serait plutôt le Prytanée recrutant des enfants de troupe pour l'espèce de « cadre noir » de Saumur que représente, dans la profession, la Maison de Molière » (B. Poirot-Delpech, *Le Monde,* 7 juillet 1967).

Section 1

UNE ORGANISATION ADMINISTRATIVE LOURDE ET COMPLEXE

Le Conservatoire National d'art dramatique est réglementé par les principaux textes suivants :

— le décret n° 46-2790 du 27 novembre 1946 portant « règlement organique »;

— le décret n° 47-482 du 20 mars 1947 concernant le régime financier;

— l'arrêté du 13 avril 1947 (successivement modifié par les arrêtés des 2 octobre 1947 et 26 novembre 1947 — 27 mai 1949 — 27 avril 1950 — 4 juillet 1951 — 5 mars 1952 — 4 mai 1954 — 3 juillet 1960 et 21 mars 1963) relatif au règlement intérieur.

Il s'agit d'un établissement public national placé sous la tutelle du ministre des Affaires culturelles pour les questions administratives, sous la double tutelle du ministre des Affaires culturelles et du ministre des Finances pour les questions financières.

Pour bien saisir la complexité de l'organisation, il nous semble préférable, plutôt que de faire une présentation exhaustive et fastidieuse de toutes les dispositions réglementaires, d'étudier d'abord les organes de gestion et de décrire ensuite « l'itinéraire » d'un élève-comédien face à ces organes de gestion. On pourra ainsi mieux comprendre, nous semble-t-il, que ces réglementations sont davantage destinées à satisfaire les manies tracassières des hommes et des femmes chargés de l'enseignement du théâtre qu'à assurer le plein épanouissement d'apprentis comédiens.

Sous-Section I

Les organes de gestion.

I. — Les organes de décision.

A. — *Le directeur.*

Le Conservatoire est placé sous l'autorité d'un *directeur*, nommé par le ministre, qui « règle tous les travaux » et préside tous les comités avec voix prépondérante. Chargé de faire exécuter le règlement, il propose au ministre les modifications à y apporter, après avis des comités ou conseils compétents.

Il est assisté d'un personnel enseignant qui comprend des professeurs chargés de l'enseignement des matières principales, des chargés de cours assurant les « enseignements annexes permanents », et enfin des « personnalités compétentes », rémunérées au moyen d'indemnités horaires, auxquelles peut faire appel le directeur dans la limite des crédits budgétaires ouverts à cet effet. Le directeur est encore épaulé par un personnel administratif et de service dont les cadres et le statut sont fixés par décret contresigné du ministre des Finances et du ministre des Affaires culturelles.

B. — *Les jurys.*

A côté du directeur, deux organes collégiaux ont compétence décisoire : le *jury d'admission et des examens, le jury des concours publics.*

Le premier a pour mission de choisir parmi les candidats les élèves du conservatoire et de contrôler, en cours d'année, leur travail; *le second* décerne, en fin d'année, des récompenses aux meilleurs élèves.

Le jury d'admission et des examens a une composition assez restreinte. Il comprend : le directeur du Conservatoire, l'Administrateur de la Comédie-Française, les professeurs du Conservatoire (2) auxquels s'adjoignent trois personnalités désignées par le ministre.

Le jury des concours publics a, au contraire, une composition plus large : aux personnes précédentes (moins les professeurs du Conservatoire, ce qui est naturel), s'ajoutent : les membres du Comité d'Administration de la Comédie-Française, le directeur du T.N.P., le directeur du Théâtre de France, un inspecteur général des spectacles, deux directeurs de Centres dramatiques régionaux, les trois personnalités désignées par le ministre au jury du concours d'admission et des examens, et, neuf personnalités nommées par le ministre à la veille du concours (3).

II. — Les organes de consultation.

Il s'agit d'une part du *Comité supérieur du Conservatoire,* d'autre part, du *Conseil des professeurs.*

(2) Qui, depuis l'arrêté du 21 mars 1963, ont seulement voix consultative aux jurys d'examens.

(3) 5 personnes doivent représenter les auteurs dramatiques, les directeurs de théâtre, les metteurs en scène, les critiques dramatiques et les acteurs et sont choisies chacune sur une liste de 3 noms présentée par les 5 organismes suivants : Société des Acteurs, Syndicat des Directeurs de Théâtre parisien, Syndicat de la critique dramatique, Syndicat national des acteurs, Syndicat des metteurs en scène. Les 4 autres personnes sont choisies par le seul ministre parmi les acteurs, les directeurs de théâtre, les entrepreneurs de tournées et parmi des personnalités n'appartenant pas aux professions du théâtre.

A. — *Le Comité supérieur du Conservatoire.*

Le Comité supérieur du Conservatoire est chargé de donner son avis sur toutes les questions qui lui sont soumises par le ministre ou par le directeur. En particulier, le Comité se réunit :

— en session ordinaire pour être consulté sur les engagements de professeurs, de chargés de cours, de suppléants, la dénonciation des contrats pour motifs disciplinaires;

— en session extraordinaire pour examiner les projets de modification au décret organique ou chaque fois que le ministre le juge utile.

Dans le premier cas, le comité est présidé par le directeur et composé d'un représentant de la Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle, de l'Administrateur et deux membres du Comité d'administration de la Comédie-Française, d'un délégué des professeurs et de deux à quatre personnes étrangères au Conservatoire dont la moitié est choisie sur une liste présentée par le directeur.

Dans le second cas, le comité est présidé par le Directeur général des Arts et des Lettres et composé des mêmes personnes auxquelles viennent s'ajouter le directeur général des Arts et Lettres et un représentant supplémentaire de la Direction des Théâtres (en l'occurrence, le chef du bureau des Théâtres Nationaux).

B. — *Le Conseil des professeurs.*

Le Conseil des professeurs est composé de la totalité des professeurs et chargés de cours en exercice. Il élit ses représentants au Conseil de discipline, choisit un délégué au Comité supérieur et soumet au directeur toutes questions relatives aux études et au fonctionnement du Conservatoire.

III. — L'itinéraire d'un élève.

Un « aspirant » (c'est la formule « militaro-boy-scout » du règlement), qui « sollicite l'honneur d'être admis élève au Conservatoire », doit avoir entre 15 et 22 ans s'il est du sexe féminin, entre 16 et 24 ans s'il est du sexe masculin. Parmi les nombreuses formalités administratives, qu'il lui faut remplir, il doit signer une déclaration par laquelle il s'oblige notamment : à se conformer au règlement, à ne contracter pendant ses études aucun engagement avec une entreprise extérieure au Conservatoire, à ne pouvoir refuser d'entrer comme stagiaire à la Comédie-Française s'il y est appelé par son administrateur, à accepter un engagement de pensionnaire à la Comédie-Française s'il a obtenu un premier prix aux concours publics de fin d'année et si l'adminis-

trateur le lui offre, à se reconnaître passible, en cas de violation de certains de ces engagements d'un dédit dont le montant a varié à plusieurs reprises. Toutes ces dispositions seraient admissibles si le Conservatoire offrait aux comédiens de véritables possibilités de formation et de carrière, ce qui n'est pas le cas (4).

« L'aspirant » se présente ensuite devant le jury d'admission devant lequel, en quelques minutes, il doit prouver ses aptitudes; entreprise périlleuse où l'on peut d'autant mieux réussir qu'au préalable, on aura pris des cours auprès de certains professeurs faisant partie du jury, que l'on aura quelques relations, ou encore que l'on aura pu suivre les enseignements du Centre dramatique de la rue Blanche, véritable anti-chambre où professent certains pédagogues du Conservatoire. S'il échoue, il n'aura plus qu'à préparer de nouveau son concours d'entrée à moins que, par chance, le directeur, après avoir pris avis du jury, le nomme auditeur (si, toutefois, il fait partie, parmi les non reçus, de ceux qui ont réuni le plus de suffrages !). Si la chance lui sourit toujours, il pourra, au cas où des vacances viendraient à se produire dans les classes au cours du premier semestre, être promu au rang d'élève, mais après avis motivé du professeur et suivant l'ordre de mérite fixé par le jury à la suite de l'examen de janvier.

Enfin admis au Conservatoire, notre élève va se préparer à de nouvelles épreuves : en janvier et en avril-mai ont lieu des examens dont la sanction, pour tout élève qui n'aurait pas été reconnu apte à poursuivre ses études, peut être l'exclusion.

S'il passe cet obstacle, il doit de nouveau, au cours de la deuxième année, subir l'examen de janvier. Par contre, l'examen d'avril-mai revêt, pour les élèves de deuxième année, la forme d'une épreuve d'admission aux concours publics de fin d'année. A la suite de cet examen, le jury désigne les élèves-hommes et les élèves-femmes, admis comme stagiaires à la Comédie-Française, dans la limite d'un maximum de dix. Notre élève peut donc, si le jury l'en estime capable, à la fois se présenter aux concours publics de fin d'année et devenir pour deux ans stagiaires de la Comédie-Française. Il continuera à suivre le matin des cours du Conservatoire et, l'après-midi et le soir, il se tiendra à la disposition de la Comédie-Française pour répéter et jouer les rôles de figuration et les petits rôles que lui distribuera l'administrateur. Si, par contre, il n'est pas admis à concourir à la fin de la troisième année, ou si, ayant participé deux années de suite aux concours publics, il n'a obtenu aucune récompense, il sera exclu du Conservatoire. De toutes les façons, son séjour au Conservatoire ne pourra excéder quatre années.

(4) V. p. 194 et suiv.

Enfin, si notre élève a du talent, s'il réussit à se conformer à toutes les réglementations (dont nous ne présentons que les grandes lignes), et surtout s'il a de la chance, il obtiendra un ou plusieurs premiers prix aux concours publics, probablement un engagement à la Comédie-Française, et éventuellement au Théâtre de France ou au T.N.P. (5).

Dans l'hypothèse où il ne parviendrait pas à surmonter tous les obstacles, sa formation, presque exclusivement « classique », ne facilitera pas sa carrière dans d'autres théâtres. Le Conservatoire est avant tout l'école de formation des futurs « comédiens français » et les méthodes employées sont particulièrement désuètes (6).

Section 2

UNE ORGANISATION PEDAGOGIQUE DEMODEE

L'article 22 de l'arrêté du 13 avril 1947 (modifié à plusieurs reprises), prévoit cinq catégories d'enseignement :

1° huit classes principales, dont cinq classes de formation individuelle, pour la comédie, une classe de formation individuelle pour la tragédie, une classe de coordination et d'orientation, une classe d'histoire et de littérature dramatiques;

2° des cours de préparation aux exercices publics;

3° des cours annexes, notamment un cours de mimique et d'expression corporelle et un cours de danse;

4° des leçons d'escrime, des exercices de culture physique et de sport;

(5) Le directeur du Théâtre de France est tenu d'engager chaque année, pour un minimum de deux années, un lauréat du Conservatoire. Mais il fait son choix après que l'Administrateur de la Comédie-Française ait choisi les lauréats qui ont sa préférence.

« Le concours annuel n'a rien d'une sélection nationale ni d'un brevet décisif, comme on le croit chaque fois ; c'est seulement le choix d'une compagnie de répertoire, selon ses critères et ses besoins. La tradition voulant que les engagements soient offerts à des lauréats, certains prix s'expliquent uniquement par les vacances d'emplois au Français. » (B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 7 juillet 1967.)

(6) « Chaque début de juillet on en croit un peu moins ses yeux et ses oreilles... Alors que le plateau élisabéthain remplace presque partout la scène à l'italienne, alors que des millions de nouveaux spectateurs et des dizaines de troupes surgissent en province, alors que le « happening » est aux portes et que tous les arts se dévergondent, se peut-il que le Conservatoire reste encore enfermé dans ses dorures de chapelle orthodoxe, limité à un vieux cénacle parisien, et que les meilleurs acteurs de demain y gâchent une fois de plus leurs vingt ans à des exercices d'un autre siècle ? » (B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 7 juillet 1967).

5° un cycle de conférences;

6° un cours de diction.

A la lecture de ces dispositions, on pourrait penser que l'élève du Conservatoire reçoit une éducation dramatique complétée et approfondie : ni la formation individuelle, ni l'éducation corporelle ou vocale, ni l'instruction théorique ne paraissent négligées.

La vérité est tout autre :

Sous-Section I

Les prescriptions théoriques du règlement.

Elles s'inspirent d'une fâcheuse conception qui consiste à envisager la formation du comédien comme une addition d'enseignements compartimentés en secteurs nettement différenciés : la voix, le corps, la culture théâtrale, etc. Un comédien, ce n'est pas « une voix plus un corps, plus un cerveau instruit plus une sensibilité ». C'est tout cela à la fois et c'est davantage : c'est un être doué d'une grande maîtrise physique et psychique, apte à se laisser investir par un personnage quel qu'il soit, du répertoire classique ou moderne. Fragmenter l'enseignement du théâtre en sections distinctes, établir des cloisons entre les divers apprentissages, c'est paralyser l'esprit inventif, c'est rendre académique ce qui doit être vivant et partiel ce qui doit être global.

Si, contre toute raison, on admet cette « segmentalisation », on peut s'étonner qu'une école qui prétend devenir — c'est l'article 21, du règlement qui nous en informe — « l'école supérieure du théâtre parlé », ne comporte pas un cours d'improvision et de décontraction, en un mot d'éducation de la sensibilité.

Sous-Section II

La réalité de l'enseignement effectivement professé.

On s'aperçoit que le programme, déjà insuffisant, n'est même pas appliqué : les seuls recours assidûment suivis sont *les clauses dites de formation individuelle,* dirigées pour la plupart par des comédiens français ou par d'anciens sociétaires, et *les travaux de préparation aux exercices publics.*

I. — Les classes de formation individuelle.

Elles sont destinées à faire interpréter par les élèves des extraits de pièces et à leur faire travailler les « rôles » conformes à leur « emploi » (notion qui, à elle seule, suffirait à condamner cet enseignement). La valeur de ces cours est naturellement tributaire — et cela est tout à fait normal — du talent de chaque professeur. Mais dans l'ensemble — excepté l'enseignement de quelques rares pédagogues remarquablement doués — ces cours se déroulent selon le rite bien connu des Conservatoires de province : les élèves « passent » à tour de rôle « dans une scène »; le professeur fait plus ou moins rapidement la critique de l'interprétation et les élèves sont invités à « travailler » la scène conformément à ses directives. Aucune des méthodes synthétiques pratiquées à l'étranger (que ce soit celles de Stanislavski, de Meyerhold ou de Brecht) n'est utilisée systématiquement au Conservatoire : empirisme et pragmatisme, telles sont les caractéristiques de cet enseignement essentiellement destiné à permettre aux élèves d'interpréter les rôles du répertoire selon les intouchables « principes » de jeu de la Comédie-Française. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, qu'un grand nombre d'élèves ignorent tout des découvertes modernes du théâtre et des expériences théâtrales contemporaines. Leur seule et véritable ambition est de devenir comédien au Théâtre Français, leur esprit est imprégné par l'atmosphère de la vénérable maison, ils n'ont d'autre perspective que de pouvoir un jour en franchir les portes. Tout ce qui est étranger à la Comédie-Française les laisse en général indifférent... jusqu'au jour où ils constatent avec amertume que l'entrée leur en est définitivement refusée. Ils ont alors perdu plusieurs années et ont encore tout à découvrir.

II. — La préparation aux exercices publics.

Nos conclusions ne seront guère plus indulgentes sur ce point : ces exercices publics sont des présentations de spectacles réalisés par les élèves sous la direction du professeur de classe d'ensemble. Le principe est en lui-même excellent. Il est souhaitable en effet que les élèves (auxquels il est fait interdiction — sauf dérogations — de jouer dans des spectacles) aient la possibilité de prendre part à des réalisations scéniques qui sont présentées régulièrement à un public. Dans les facultés de théâtre de qualification élevée (comme c'est le cas en Pologne ou en Tchécoslovaquie), les étudiants jouent chaque semaine dans un spectacle réalisé par la compagnie des élèves de la faculté : ils ont ainsi l'occasion de se mesurer à des textes très variés et de prendre contact avec un public. Au Conservatoire de Paris, la direction de ces travaux a été confiée au cours de ces dernières années à des hommes

dévoués certes, mais peu sensibles aux nouvelles formes d'expression théâtrales. On pourrait admettre la sévérité de l'article 51 de l'arrêté du 13 avril 1947 : « aucun élève ne peut, sous peine de radiation, contracter un engagement avec une entreprise de spectacle quelconque : théâtre, radiodiffusion, concert, cinématographie, etc. ». Encore faudrait-il que l'occasion fût offerte aux élèves de s'enrichir en participant à des spectacles intéressants et formateurs, montés dans le cadre du Conservatoire. Tel n'est malheureusement pas le cas.

Pourquoi donc l'Etat qui a la charge de cette institution — la seule institution étatique de formation de comédiens — tolère-t-il cette routine et cette médiocrité ? La formation des comédiens en France — mises à part quelques initiatives privées et semi-publiques et l'école dramatique qui est rattachée au Centre dramatique de l'Est — est négligée, sinon méprisée. Elle est abandonnée par l'Etat à des marchands et à des officines privées qui exploitent pour leur plus grand profit la naïveté des candidats.

Former des comédiens ne suffit pas. Il faut aussi leur offrir des débouchés et des possibilités de travail. Or, en France, le « marché » est encombré de « ratés » et d'aigris en quête d'emploi alors que dans certains pays (Pologne, Tchécoslovaquie, Allemagne...) les théâtres qui ont un fonctionnement continu et un vaste public peuvent engager systématiquement tous les comédiens sortant des écoles supérieures d'art dramatique. Tant que l'anarchie règnera dans nos mœurs théâtrales, tant que l'Etat n'interviendra pas pour réglementer une profession désorganisée, les comédiens seront livrés sans défense au bon vouloir et à l'arbitraire des impresarios et des producteurs. La tâche est incontestablement difficile et périlleuse. C'est une raison supplémentaire pour qu'on l'entreprenne au plus vite.

Alors que l'étude de la prise en charge par l'Etat de la formation des comédiens permet de dresser un bilan dont tous les éléments ne sont pas négatifs, l'analyse de l'intervention de l'Etat dans la formation des animateurs se traduit par un constat de faillite totale.

CHAPITRE II

La formation des animateurs.

Les rédacteurs du IV[e] Plan culturel, en même temps qu'ils préconisaient la création de maisons de la culture (cf. 2[e] partie de notre étude) souhaitaient la mise en place d'un Centre national de formation des animateurs destiné à former les administrateurs et les directeurs des maisons de la culture et des centres dramatiques. La ville de Compiègne, avait été retenue par le ministère des Affaires culturelles. Un théâtre dont la construction, commencée sous Napoléon III, était restée inachevée depuis 1870, devait servir de cadre à cette nouvelle institution. De nombreuses difficultés poussèrent le ministère à choisir une autre ville, celle d'Orléans; des études furent entreprises... A ce jour, aucune décision n'a encore été prise. C'est que le ministère ne sait pas lui-même quelle pourrait être la vocation précise de ce centre. Il s'est même posé la question : « Forme-t-on les animateurs, naît-on ou devient-on animateur ? » (Perspectives pour le V[e] Plan, février 1965, document du ministère des Affaires culturelles). Il considère aussi qu'au total le nombre des Maisons de la Culture ne sera pas assez important pour nécessiter d'autres animateurs que ceux déjà existants. D'autre part, la politique d'implantation des maisons de la culture dans les villes où un Centre Dramatique exerce depuis longtemps déjà son activité, conduit à confier la direction de ces maisons aux directeurs des centres et n'exige donc pas de nouveaux animateurs.

Il est regrettable que l'Etat n'ait pas poursuivi plus avant la mise sur pied d'un centre national de formation d'animateurs (1) :

(1) Sur l'animation culturelle en général, cf. notamment : « L'animation culturelle », les Editions Ouvrières (collection « Vivre son temps », 1964) « Action du Haut Commissariat à la Jeunesse et aux Sports dans le domaine de l'Education Populaire » (Paris, s.d., polygraphié). « Aménager, équiper, construire pour les

— il n'est pas certain qu'il existe en France suffisamment d'hommes en mesure d'animer toutes les maisons de la culture qui doivent être créées;

— il est souhaitable, en second lieu, que soit multiplié le nombre des troupes permanentes, le réseau actuel de ces troupes ne couvrant pas toutes les régions du territoire national. Satisfaire cette exigence suppose nécessairement un corps d'animateurs plus étoffé;

— par ailleurs, les Centres Dramatiques, les troupes permanentes et les Maisons de la Culture ont besoin d'animateurs capables de soutenir et de prolonger leur action dans toutes les villes de leurs tournées; sans eux, la venue dans une ville d'une troupe n'aura guère plus de portée et de sens qu'une tournée commerciale ordinaire;

— enfin, on peut se demander pourquoi, dans notre pays, la formation des animateurs (culturels ou artistiques, metteurs en scène, etc.) doit continuer à rester le résultat du hasard, de la bonne volonté et du courage de quelques pionniers. Le temps de l'improvisation est révolu ! A défaut d'une action énergique de l'Etat en ce sens, les nouvelles Maisons de la Culture risquent d'être, comme l'on dit, des « coquilles sans âme ! ».

Mais cet Etat dont nous réclamons de si nombreuses réalisations et initiatives a-t-il bien vocation pour organiser lui-même une telle formation ? A-t-il mission de gérer et diriger lui-même une telle activité ? Les responsables de l'administration ont dû probablement se poser ces questions.

Si précisément le ministère reste si hésitant depuis cinq ans à propos de ce problème, c'est peut-être qu'il a le sentiment que son rôle doit se limiter à épauler et à stimuler une institution dont il ne serait pas le principal animateur.

jeunes », numéro spécial de la revue « Pas à Pas » (juin 1963) publié par la Fédération des Maisons de jeunes et de la Culture. Maurice CAYON : « L'animation » (Revue Loisirs-Action O.C.C.A.J., oct. 1963). Centre d'information et d'études d'économie humaine en Lorraine (C.I.E.D.E.H.E.L.) : « Equipement socio-culturel de la Moselle » (1961) ; « Comment favoriser le développement d'une région sur le plan social et culturel » (1963). Henri CORDREAUX : « Théâtre et Education populaire » (Poitiers-Publications Océan-Suisse, polygraphié, 1963). Paul HARVOIS : « Une politique des Loisirs », VI[e] partie : L'animation socio-culturelle (Centre des Hautes Etudes Administratives, Document polygraphié, nov. 1963, Paris). René KAES : « Vivre dans les grands ensembles » (Editions ouvrières, Paris 1963, préface de P.H. Chombart de Lauwe). Revue Affrontement, n[os] 13, 14, 16, 17, 19, 20. Jean LESTAVEL : « Statut et formation des animateurs » (Comité de coordination des association d'Echanges Internationaux, polygraphié, mars 1963, Paris), et les rapports de la Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique par les IV[e] et V[e] Plans et le rapport de la Commission nationale Equipement-Animation du Haut Comité de la Jeunesse (Documentation française, juin 1963).

A moins de nationaliser toute l'activité théâtrale, l'Etat, dans un système libéral, ne peut organiser à lui seul toute la vie théâtrale du pays. Comme dans les autres domaines (économie, construction...) où il s'immisce, la forme contemporaine de l'intervention est davantage la stimulation que la prise en charge directe. C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans notre deuxième partie.

DEUXIEME PARTIE

L'ORIENTATION MODERNE DE L'INTERVENTION ETATIQUE

L'ÉTAT STIMULATEUR

Nos qualifications successives de l'action de l'Etat (« l'Etat entrepreneur », « l'Etat stimulateur ») pourraient donner à penser que la puissance publique n'a joué en matière théâtrale qu'un rôle moteur, soit par une prise en charge directe, soit par des incitations diverses et qu'au total elle ne mérite que des approbations.

La vérité est évidemment autre :

— Tout d'abord, nous avons eu l'occasion de formuler des réserves sur la manière dont l'Etat s'est fait entrepreneur.

— D'autre part, pendant fort longtemps, l'Etat est intervenu de façon négative en soumettant les spectacles à la censure.

— Enfin, jusque vers 1946, l'Etat s'est abstenu d'apporter un concours notable à tout organisme théâtral autre que les Théâtres Nationaux ou le Conservatoire National d'art dramatique.

Si nous ne consacrons aucune analyse particulière aux deux derniers points, c'est que dans un cas (la censure) l'institution a disparu et que, dans l'autre (l'abstention), nous n'aurions évidemment qu'à dresser un constat de carence (ce que nous ne manquerons pas de faire au passage).

Par ailleurs et *surtout,* dire de l'Etat qu'il se conduit plus volontiers aujourd'hui en « stimulateur » n'implique pas un jugement de valeur : les procédés qui ont pour ambition la stimulation peuvent avoir dans la réalité des résultats positifs ou négatifs. Cette remarque aurait pu nous inciter à présenter l'action contemporaine de l'Etat en fonction des effets obtenus par cette stimulation : l'étude y aurait gagné en efficacité démonstrative. Mais outre qu'elle aurait supposé connues par le lecteur les institutions théâtrales modernes, cette méthode d'analyse aurait eu pour principal défaut de regrouper artificiellement des mécanismes d'intervention qui n'auraient eu de commun entre eux que leurs vertus ou leurs inconvénients. C'est pourquoi il nous a semblé plus réaliste et plus raisonnable de faire cette étude en partant non pas des incidences réelles de l'action de l'Etat, mais de ses objectifs, en nous réservant néanmoins la faculté de les confronter au cours du développement avec les résultats obtenus.

De ce point de vue, l'Etat a appréhendé les problèmes du théâtre de deux manières différentes :

Dans une première étape (de 1946 à 1959), le théâtre a été considéré comme une activité indépendante des autres formes d'expression artistique (cinéma, musique, peinture...) et a fait comme tel l'objet de mesures spécifiques.

Dans une deuxième étape (à partir de 1959) bien que continuant à être redevable de ces mesures, il a été mis en rapport avec d'autres activités artistiques, grâce à une politique plus ambitieuse, intitulée communément « politique culturelle », dans laquelle il n'occupe pas la seule place, mais bénéficie néanmoins d'une situation privilégiée.

Ces brèves remarques nous invitent tout naturellement à procéder tout d'abord (ce sera l'objet du premier titre) à un examen des *actions ayant le théâtre pour objectif exclusif* (1), à envisager ensuite (ce sera la matière du second titre) les *actions ayant le théâtre pour objectif essentiel* (2).

(1) Qui relèvent aujourd'hui principalement du « bureau du théâtre » de la Direction Générale des Arts et des Lettres.

(2) Qui sont de la compétence directe du « bureau des maisons de la culture » et du « bureau de l'action culturelle » de la Direction Générale des Arts et des Lettres.

TITRE PREMIER

ACTIONS AYANT LE THEATRE POUR OBJECTIF EXCLUSIF

Si l'on demande à un citoyen de quoi il a le plus besoin pour que soient assurées sa sécurité et sa liberté, il répondra spontanément à tort ou à raison : « De bonnes lois et de bons règlements » ! Il oubliera qu'il faut des crédits pour payer les agents de la force publique et les magistrats chargés d'assurer le respect de ces lois et règlements. Si l'on questionne un animateur de théâtre sur ses exigences les plus immédiates, il s'écriera sans hésiter : « Beaucoup d'argent » ! Il mettra au second plan les problèmes de réglementation.

C'est que, plus qu'en tout autre domaine, l'argent détermine la vie ou la mort du théâtre.

Il en résulte que si l'Etat veut utilement intervenir, il doit en priorité recourir à des procédés agissant sur l'économie du théâtre (fiscalité, subvention,...) et n'utiliser la réglementation qu'à titre subsidiaire.

C'est pourquoi, nous chercherons *dans le premier chapitre,* à démontrer l'*insuffisance de l'intervention par la seule voie de la réglementation et du contrôle* (1) et nous nous efforcerons, *dans le second chapitre,* de mettre en évidence la *nécessité d'une combinaison de l'intervention réglementaire et de l'intervention par la voie fiscale, parafiscale ou financière.*

(1) Procédé sans doute traditionnel dans la plupart des domaines d'intervention de l'Etat, mais qui n'a été utilisé pour le théâtre dans la période contemporaine, qu'à partir de 1945.

CHAPITRE PREMIER

Insuffisance de l'intervention par la seule voie de la réglementation et du contrôle : L'ordonnance du 13 octobre 1945.

L'exemple qui nous paraît le plus significatif est celui de l'ordonnance n° 45.2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles (1), complétée par le décret n° 45.2357 du 13 octobre 1945 portant règlement d'administration publique pour l'application des articles 4 et 5 de l'ordonnance (2).

L'analyse de ces textes et de leurs conditions d'application permet de condamner non seulement le procédé d'une intervention réglementaire non assortie de stimulants fiscaux ou financiers, mais aussi le contenu même des dispositions.

Ces textes ont pour premier défaut de prétendre réglementer tous les spectacles, alors qu'une législation particulière à chaque activité artistique eût été plus claire et plus efficace. La confusion qui en résulte s'exprime dès l'article premier de l'ordonnance qui constitue une tentative maladroite de classification des « entreprises de spectacles ».

Le texte en effet s'applique aux activités artistiques les plus diverses, depuis les représentations théâtrales jusqu'aux spectacles de marionnettes, en passant par les concerts, les danses du ventre et les exhibitions acrobatiques ! L'examen rapide des trois premières caté-

(1) *J.O.* du 14 octobre 1945 et rectificatif *J.O.* du 28 octobre 1945. Publiée aussi dans une édition du *J.O.* relative aux spectacles (mise à jour du 15 août 1965).

(2) *J.O.* du 14 octobre 1945, modifié par le décret n° 46-1138 du 20 mai 1946 (*J.O.* du 22 mai 1946) et décret n° 53-1163 du 23 novembre 1953 (*J.O.* du 28 novembre 1953, p. 10.647).

gories énumérées par le texte (qui seules intéressent le théâtre), confirme cette impression d'imprécision dans les conceptions :

La première catégorie est celle des *théâtres nationaux,* dont, bien entendu, aucune définition n'est donnée, mais que l'ordonnance exclut de son champ d'application. *La deuxième catégorie* concerne les « *autres théâtres fixes* ». Comme l'indique très justement M. Rousseau, ancien chef du bureau de la réglementation et de la fiscalité à la Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle (3), « d'une classification des entreprises on glisse ici vers une qualification des salles elles-mêmes ». Ce flottement dans les définitions se retrouvera dans d'autres passages de l'ordonnance. *La troisième catégorie* a trait « *aux tournées théâtrales et théâtres démontables exclusivement consacrés à des spectacles d'art dramatiques, lyriques ou chorégraphiques* ». Sans craindre la contradiction avec les deux catégories précédentes, on marie ici deux définitions, l'une selon la nature de l'activité, l'autre selon sa forme.

Comme le cas des théâtres municipaux exploités en régie n'est pas explicitement évoqué, il semble bien qu'il faille logiquement les faire figurer dans la catégorie « théâtres fixes » (3 *bis*). Enfin on peut s'étonner que l'ordonnance n'ait pas été modifiée à la suite de l'appari-

(3) Document ronéotypé, Ministère des Affaires Culturelles.

(3 *bis*) Telle n'est pas l'opinion du Conseil d'Etat qui, dans un arrêt Ville de Rouen c/sieur Douai (14 octobre 1966, A.D.A. 1966, p. 681) déclare inapplicable l'ordonnance de 1945 aux théâtres municipaux exploités en régie. Le commissaire du gouvernement, M. Galmot, admet certes que l'article 1er de l'ordonnance « paraît logiquement inclure dans son champ d'application les théâtres municipaux en régie », et qu'à s'en tenir au seul examen de l'article 1er, on est conduit à considérer que « les directeurs des théâtres municipaux en régie sont des directeurs d'entreprises de spectacles au sens de l'article 4, 7°, et doivent être titulaires de la licence » ; mais il constate avec raison que cette conclusion se trouve démentie « par une série de dispositions de l'ordonnance qui constituent l'essentiel de la réglementation des entreprises de spectacles et qui sont manifestement inapplicables à des théâtres municipaux en régie » : Ainsi existe-t-il « une incompatibilité fondamentale entre la réglemenattion édictée par l'ordonnance et l'organisation des théâtres municipaux en régie », lorsque l'ordonnance exige par exemple du directeur de spectacles qu'il soit un entrepreneur responsable (alors que manifestement le directeur d'un théâtre en régie ne peut être président ou directeur général de société anonyme, non plus que gérant de société en nom collectif ou en commandite et qu'au contraire il a le statut de fonctionnaire municipal) ; tout aussi inadaptée à la situation du directeur d'un théâtre en régie est l'exigence posée par l'article 5, § 1, selon laquelle le candidat à la licence doit être titulaire du bail de salle ou possesseur d'une promesse de bail.

Pourquoi alors l'ordonnance n'a-t-elle pas formellement exclu de son champ d'application les théâtres municipaux en régie ? C'est que, nous rapporte le commissaire du gouvernement, M. Galmot, « cette formule juridique était rarissime » en 1945 et « a été oubliée par les rédacteurs du texte : la grande majorité des municipalités utilisaient alors le système de la concession et c'est seulement depuis 1945 que les déficits permanents des concessionnaires ont conduit les villes intéressées à prendre directement en main la gestion de leurs théâtres ».

tion des Centres Dramatiques et des Maisons de la Culture qui, en l'absence de prescriptions contraires, doivent normalement être placés dans la même situation que les théâtres privés.

Il n'est pas étonnant dans ces conditions que l'Administration se soit heurtée à des difficultés d'interprétation inextricables. Il en est résulté des solutions curieuses et contradictoires. Ainsi, dans le cadre de la défunte « aide à l'équipement » (prévue pour les théâtres de deuxième catégorie), le Théâtre de l'Etoile a-t-il bénéficié de l'aide de l'Etat, par ailleurs refusée à un théâtre de même nature comme « l'Olympia ». Il n'est pas dans notre propos d'analyser dans le détail des textes qui, d'une part, touchent pour l'essentiel au droit privé, et d'autre part, sont très souvent inappliqués : ainsi pour la déclaration obligatoire de toute création d'entreprise de spectacles, pour le droit de l'Administration de contrôler à tout moment la comptabilité de cette entreprise, pour la création dans des conditions à déterminer par un règlement d'administration publique — jamais édicté à ce jour — d'une licence pour les artistes et le personnel technique, afin de distinguer les professionnels des amateurs...

Tentons, cependant, d'en dégager les grandes lignes. L'ordonnance et le règlement d'administration publique reposent sur deux idées fondamentales :

— exiger des responsables des théâtres *des garanties d'ordre individuel par une réglementation* touchant *à la personne des entrepreneurs;*

— donner aux entreprises *des garanties d'ordre économique* par *une réglementation* touchant à *l'économie du théâtre.*

Section 1

GARANTIES D'ORDRE INDIVIDUEL ET PROFESSIONNEL

L'objectif consiste à obtenir de l'entrepreneur des garanties quant à sa personne et à ses capacités individuelles et professionnelles à exercer ce métier. « En 1945, rappelle M. Waline, le gouvernement provisoire de la République a estimé que la profession de directeur de théâtre avait besoin d'être assainie, car il s'y rencontrait trop de personnages sans suffisante surface financière, ou sans suffisante expérience professionnelle, ou enfin même parfois sans assez de scrupules dont les gestions malhabiles, imprudentes ou parfois malhonnêtes, aboutissaient à des fiascos dont les victimes risquaient d'être les acteurs,

ou les machinistes ou autres employés, réclamant en vain des arriérés de cachets ou de salaires, sans trouver de répondant solvable » (3 *ter*).

La clef de voûte du système est la licence (prévue aux articles 4 et 6 de l'ordonnance) (4). C'est la pièce maîtresse de l'ordonnance « propre à tous les usages, les meilleurs et les pires, suivant le besoin ou les intentions » (5). « Cheval de bataille pour une « fraction des professionnels du spectacle, c'est, pour l'autre, affirme « avec raison M. Rousseau, un bouc émissaire; pour l'Administration, « c'est un enfant que l'on pensait bien doué mais qui a déçu, ayant « été gâté peut-être par de mauvaises fréquentations (cabarets, spec- « tacles forains, etc.) » (6).

Tout directeur d'une entreprise de spectacles doit, en effet, remplir *les conditions suivantes :*

— être de nationalité française, sauf les exceptions prévues par le texte;

— être majeur;

— ne pas avoir été l'objet d'une décision judiciaire entraînant l'exclusion des listes électorales, ni avoir été condamné pour infraction aux articles 119 et suivants du chapitre 3, section 1, du Code de la Famille en date du 29 juillet 1939;

— ne pas être failli non réhabilité, lorsque la faillite a été déclarée soit par des tribunaux français, soit par un jugement rendu à l'étranger, mais exécutoire en France;

— être muni d'un certificat de bonne vie et mœurs;

— offrir des garanties artistiques considérées comme suffisantes par la Commission de licence;

— *enfin, être titulaire d'une licence temporaire ou définitive.*

(3 *ter*) Note M. Waline sous C.E. 14 octobre 1966, Ville de Rouen, R.D.P. 1967, p. 329.

(4) La licence est la forme moderne de l'autorisation que devait obtenir un particulier voulant fonder un théâtre sous l'Empire ou sous la Restauration. Alors que le système de la licence vise à permettre une vérification des qualités professionnelles de l'entrepreneur de spectacles, la technique de l'autorisation a pour objet de faciliter un contrôle des opinions politiques. Un trait commun rapproche licence et autorisation : le souci de s'assurer de la suffisance des moyens financiers et de la probité commerciale du candidat (afin notamment que les tiers puissent traiter avec lui en toute sécurité).

Notons aussi — et c'est en quoi le procédé est en matière théâtrale relativement nouveau et moderne — que depuis la fin du Second Empire jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, les entrepreneurs de spectacle n'étaient pas soumis à une véritable réglementation.

(5) « Celui qui prétend à la direction d'un théâtre doit solliciter une licence d'exploitation ; ainsi, note malicieusement Mme R. Temkine, pourrait-on irrévérencieusement l'assimiler au débitant de boissons à qui elle est indispensable aussi » (Raymonde Temkine : « L'Entreprise-Théâtre », p. 21).

(6) Rousseau, Document cité, p. 11.

L'obtention préalable de la licence ne peut être « suppléée, en aucun cas, par la production d'autres références professionnelles » (7). Elle est obligatoire. L'exercice indu de la direction d'une entreprise de spectacle est puni d'un emprisonnement de six mois à deux ans et d'une amende de 300 à 36.000 F. ou de l'une de ces deux peines seulement (8).

Cette licence est délivrée par arrêté motivé du ministre de l'Education nationale (aujourd'hui du ministre des Affaires culturelles) après avis motivé d'une commission composée de trois représentants des entrepreneurs de spectacles, de trois représentants des auteurs et compositeurs, et de trois représentants du personnel artistique et technique (9).

Ces représentants sont désignés par le ministre sur des listes de présentation comportant un nombre de noms double de celui des nominations à faire. Les listes sont dressées par les organisations professionnelles les plus représentatives et dans les conditions qui sont définies par un arrêté ministériel. Les membres de la commission sont nommés pour un an. Leurs pouvoirs peuvent être renouvelés.

La commission doit vérifier si le candidat satisfait aux exigences prévues par l'ordonnance et le décret : elle doit en particulier apprécier s'il offre des garanties sur le plan professionnel. Pour ce faire, elle se préoccupe de savoir si celui qui sollicite la licence remplit l'*une des conditions « professionnelles » suivantes :*

1° Etre ou avoir été, au cours des dix années qui ont précédé la demande de licence, auteur ou compositeur et avoir fait jouer au moins trois pièces ou deux ouvrages constituant la majeure partie d'un spectacle, soit à Paris, s'il désire y exercer sa profession, soit à Paris ou en province s'il demande à s'établir en province.

2° Etre ou avoir été, au cours des dix années qui ont précédé la demande de licence, metteur en scène et avoir créé au moins trois mises en scène formant spectacle à Paris, s'il entend y exercer sa profession, soit à Paris ou en province, s'il demande à s'établir en province.

3° Etre ou avoir été acteur et avoir, au cours des dix années qui ont précédé la demande de licence, interprété au moins dix rôles dont cinq de premier plan à Paris, s'il compte y exercer sa profession, à Paris ou en province, s'il désire s'établir en province.

(7) Jacques ROBERT : « La police des spectacles et des prix », Jurisel. adm., fasc. 265, n° 30, C.E., 24 octobre 1951, Dif. dit Piteau, Rec. p. 497.

(8) 3e alinéa du § 7 de l'art. 4 de l'ordonnance de 1945.

(9) Nouvelle composition définie par l'article 1er, du décret n° 53-1163 du 23 novembre 1953.

4° Au cours des dix années qui ont précédé la demande de licence, être ou avoir été pendant au moins cinq années, consécutives ou non, administrateur salarié d'une ou de plusieurs salles de théâtre, soit à Paris s'il désire y exercer sa profession, soit à Paris ou en province, s'il entend s'établir en province.

5° Avoir obtenu une licence temporaire, soit à Paris s'il entend y exercer sa profession, soit à Paris ou en province s'il compte s'établir en province, et avoir créé au moins trois spectacles de la même catégorie sous sa direction effective au cours des dix années qui ont précédé la demande de licence.

Après l'avis motivé de la commission, le ministre statue à son tour sur les demandes de licence. Les motifs de refus peuvent être ceux qui entraînent le retrait ou la suspension de la licence, définis par l'article 5 R de l'ordonnance. Dans la procédure d'examen des demandes de licence, l'administration n'est pas tenue de provoquer les observations de l'intéressé; ce n'est qu'en cas de retrait et de suspension que l'intéressé est en droit de présenter sa défense au sujet des motifs pour lesquels cette sanction est envisagée (10).

La portée de ces règles — en elles-mêmes très rigoureuses — est considérablement affaiblie. *En premier lieu,* le paragraphe G de l'article 5 prévoit la *délivrance d'une licence temporaire* pour une durée de deux ans renouvelable par un arrêté pris après avis de la commission aux candidats ne remplissant pas les conditions professionnelles. *En second lieu, les candidats ne sollicitent* en général *une licence qu'au moment même où leur entreprise commence à fonctionner :* dans l'intervalle de temps (six mois à un an) qui sépare la demande de licence et son octroi, l'entrepreneur en fait donne des spectacles bien que non titulaire d'une licence; il en est de même pendant la période qui s'écoule entre la date d'expiration d'une licence provisoire et le moment de son renouvellement ou de sa transformation en licence définitive. *En troisième lieu,* enfin, la *faiblesse du contrôle* des autorités de police et de l'administration *facilite les entorses à la réglementation* (11).

(10) C.E., 29 juillet 1953, Sieur Guibourg dit Georgius, Rec. p. 431.

(11) M. Rousseau, ancien chef du bureau de la réglementation et de la fiscalité à la Direction générale des Arts et Lettres, fort d'une expérience de plusieurs années, l'a lui-même constaté : « Les entrepreneurs de spectacles en défaut au regard de la licence font rarement l'objet de sanctions. En l'absence d'une efficace intervention des autorités de police, le ministre pourrait saisir l'autorité judiciaire d'une demande de fermeture de l'établissement et, si la licence devait être définitivement refusée ou retirée, d'une demande de cession à l'amiable ou de vente aux enchères. C'est là une arme un peu lourde, difficile à manier avec opportunité, et, en tout état de cause, à réserver pour de graves et sérieuses occasions. En dehors de cette menace assez théorique et platonique... et celle d'éventuelles sanctions pénales

Au total, comme l'indique M. Rousseau, « la réglementation de la licence est un ensemble de dispositions assez disparates qui ne paraissent être animées d'aucun principe directeur » (12), et qui, de ce fait, sont souvent dépourvues d'efficacité. Les syndicats des salariés professionnels du spectacle semblent néanmoins y attacher une grande importance et mettent en particulier l'accent sur deux articles :

— l'article 6 qui exige que l'entrepreneur de spectacle soit un entrepreneur responsable;

— l'article 5 (paragraphe h, alinéa 2) qui prescrit le retrait de la licence à celui qui se serait rendu coupable « d'inobservations graves et répétées des lois sociales » (13).

M. Rousseau se demande très justement, s'ils ne donnent pas à cette réglementation une portée pratique qu'elle n'a pas. « Ce n'est pas l'article 6 de l'ordonnance qui fonde la responsabilité de l'entrepreneur, mais bien le droit commercial commun » (14). Simplement l'ordonnance précise que la licence ne peut être accordée qu'à une personne « que le droit commercial investit par ailleurs de responsabilité » (15). En fait, l'entrepreneur de spectacle, lorsqu'il a cessé toute activité, et qu'en conséquence il n'a plus à mettre en jeu sa responsabilité, conserve néanmoins sa licence si elle lui a été accordée à titre définitif. Quant au retrait de la licence pour « inobservations graves et répétées des lois sociales », M. Rousseau estime avec raison que cette formule assez vague n'en permet guère une application aisée, et que l'application de la sanction prévue entraînerait des difficultés et des risques d'erreurs si nombreux que l'administration préfère s'abstenir. « Les nombreux accommodements et moratoires que la Sécurité Sociale accorde, avec réalisme du reste, aux directeurs de théâtre laisse apercevoir le nombre de "pas de clercs" qui pourraient être commis au nom de cette fausse sévérité » (16).

pratiquement jamais appliquées, les entrepreneurs de spectacles n'éprouvent le besoin de posséder une licence que lors de leur inscription au registre du commerce... Un certain nombre de ceux qui ont pris soin de solliciter cette licence et l'ont obtenue ne manquent naturellement pas de remarquer le caractère gratuit de leur soumission à la loi, laquelle ne leur a pas profité, tandis que n'a pas nui aux autres le fait de s'y soustraire. » (Document cité, p. 12).

(12) Doc. cité p. 13.

(13) Doc. cité, p. 14.

(14) Doc. cité, p. 13.

L'article 6 précise cependant que lorsqu'une société anonyme est constituée pour exploiter une entreprise de spectacles, les conditions fixées aux articles 4 et 5 doivent être remplies par le président du Conseil d'administration et qu'il ne peut être constitué de société à responsabilité limitée pour l'exploitation d'une entreprise de spectacles.

(15) Doc. cité, p. 16.

(16) Doc. cité, p. 17.

La « Charte » de 1945 ne se propose pas seulement de garantir la valeur professionnelle et personnelle de l'entrepreneur de spectacle (17). Elle entend aussi assainir le milieu économique du théâtre.

Section 2

GARANTIES D'ORDRE ECONOMIQUE

L'ordonnance s'efforce de satisfaire *quatre préoccupations : contrôler la désaffectation des salles de théâtres; protéger les directeurs de théâtre contre leur propriétaire; interdire le cumul; bannir les directions occultes.* Par contre elle ne semble pas se soucier de la pratique du « garage », si néfaste à l'activité théâtrale.

Sous-Section I

Les contrôles.

I. — Controle de la désaffectation des salles.

L'Etat souhaite qu'aucune salle de spectacle ne soit désaffectée sans son autorisation, afin d'empêcher que les propriétaires, soucieux de rentabilité, ne fassent disparaître sans raison un théâtre (18). Une telle mesure est heureuse, si l'on ne souhaite pas qu'au nom du profit les théâtres de Paris disparaissent les uns après les autres. Il faut malheureusement dire que, là encore, le texte de l'ordonnance n'est pas satisfaisant : l'article 2, relatif à cette question, ne vise que les deux catégories, « Théâtres fixes » et « Concerts symphoniques et autres, orchestres divers et chorales », les autres catégories semblant

(17) Voici le portrait-type que brosse avec humour Mme Temkine des directeurs de théâtres : « ... Issus d'un milieu bourgeois ou d'un milieu artiste, "dotés" au départ ou ne devant qu'à leur activité leur ascension, ils ont ou acquièrent — du fait sans doute de leur importance et de leurs responsabilités — une aisance de manières, une autorité, une vue d'ensemble des problèmes de leur profession qui les apparentent, beaucoup plus qu'aux comédiens qu'ils emploient, aux chefs d'entreprises commerciales ou industrielles, aux patrons. Ils sont « des cadres » — de plus ou moins grand format. Vêtements, train de vie leur donnent un standing. Ils ont voiture et descendent, à n'en pas douter, dans les bons hôtels. Fussent-ils couverts de dettes, il n'importe, et même au contraire. Vivant ainsi, ils inspirent confiance. Au demeurant fort courtois souvent cultivés, de rapports agréables » (Raymonde Temkine : « L'Entreprise-Théâtre », p. 43).

(18) En cas d'infraction aux dispositions qui interdisent la désaffectation d'une salle de spectacle, sans l'autorisation du ministre, le propriétaire ou l'usager est tenu de rétablir les lieux dans leur état antérieur, sous peine d'une astreinte prononcée par le tribunal civil à la requête du ministre.

échapper à cette obligation d'autorisation ministérielle. Un théâtre fixe aurait même la faculté (si l'on interprétait strictement le texte) de ne pas se soumettre à la formalité de l'autorisation ministérielle : il lui suffirait, pour cela, de présenter pendant quelques mois des spectacles de marionnettes et de music-hall (lesquels ne sont pas concernés par l'article 2) (18 *bis*).

II. — Controle administratif des baux de location, de sous-location et des cessions de fonds de commerce.

La plupart des directeurs ne sont pas propriétaires de leur théâtre qui appartient, en général, soit à une société immobilière, soit à une banque, soit encore à la ville de Paris.

Afin d'assurer la protection des directeurs de théâtre contre leur propriétaire — il est très justement institué un contrôle administratif des baux de locations, de sous-locations et des cessions de fonds de commerce. En vertu de l'article 3 de l'ordonnance, les baux d'immeubles à usage de spectacles, les locations, sous-locations de fonds de commerce d'entreprises de spectacles conclus postérieurement à la publication de l'ordonnance, doivent, à peine de nullité (19) être autorisées par le ministre (20). La nullité est constatée à la requête du ministère public, des parties, de l'une d'elles, ou de tout tiers intéressé. Ce système de contrôle administratif, destiné à protéger les directeurs de salle, est en lui-même excellent. Il faut bien dire cependant, que les dispositions de l'ordonnance sont parfois incompatibles avec la législation de droit commun sur les baux commerciaux adoptée ultérieurement; que, d'autre part, les directeurs de salle ne réclament la protection de l'Etat que lorsque naît un conflit (et il est souvent alors trop tard) avec leur propriétaire, notamment à l'occasion du renouvellement de bail.

(18 *bis*) L'on sait aussi que le ministère a donné parfois à la hâte son autorisation (comme ce fut le cas pour l'Ambigu).

(19) A propos d'un bail, voir C.E., 2 mai 1947, Rec. p. 178. Cet arrêt a été rendu sous l'empire de la loi abrogée du 27 décembre 1943 ; la solution reste cependant valable puisque l'ordonnance de 1945 a sur ce point repris les dispositions de la loi de 1943 (cf. « La police des spectacles et des jeux », par Jacques Robert, Juriscl. adminis., 265, n° 27).

(20) Il n'est point besoin que l'autorisation soit préalable aux accords ni qu'elle soit donnée dans une forme spéciale (cf. jugement du tribunal civil de la Seine du 17 mai 1949, D. 1949.343) ; cette interprétation a été complétée par un jugement du même tribunal qui considère que l'autorisation est une condition essentielle de la formation et de la validité du contrat (cf. Trib. Civ., Seine, 27 janvier 1958, Consorts Rado et Weissmann et Soc., Paris, Nouvelles Variétés, c. Soc. J.A.K. D. 1958, somm. p. 113 et surtout l'analyse de M. Jacques Robert, jurisc. adm., fasc. 265, n° 28).

Sous-Section II

Les interdictions.

I. — Interdiction du cumul.

L'ordonnance de 1945 réprouve le cumul de directions : la licence temporaire ou définitive ne peut, en aucun cas, être délivrée à un candidat :

— qui dirige, soit directement, soit par personne interposée, une ou plusieurs autres entreprises de spectacles de quelque catégorie que ce soit;

— ou qui agit pour le compte d'un tiers qui serait lui-même directeur d'une entreprise de spectacles;

— ou qui, en qualité de coassocié d'une société en nom collectif, de cogérant ou de commanditaire d'une société en commandite, de président du conseil d'administration ou de possesseur de la majorité des actions d'une société par actions, ou de toute autre manière, exercerait en fait une influence prépondérante dans la gestion d'une ou de plusieurs autres entreprises de spectacles.

Le titulaire de la licence ne peut diriger qu'une seule entreprise de spectacles, sauf dans le cas où il s'agirait d'un organisme coopératif agréé par le ministre; là encore, la portée des dispositions est affaiblie par d'autres passages de l'ordonnance : ainsi, le deuxième alinéa du paragraphe *d*) de l'article 5, précise qu'« un arrêté du ministre « pourra, après avis de la commission, autoriser, mais à titre précaire « et révocable, un directeur à diriger une seconde entreprise de spec« tacles »; l'article 1er, paragraphe 2 du décret d'application permet de mettre définitivement en doute la volonté réelle de l'Etat de s'opposer au « trustage » : « La licence n'est accordée que pour une seule « catégorie. Néanmoins... elle ne fait pas obstacle, d'autre part, à ce que « son titulaire obtienne une licence pour une autre catégorie de « spectacles. »

L'interdiction de trustage est étendue également au cumul entre les fonctions d'entrepreneurs de spectacles et les fonctions d'impresario. La licence, en effet, ne peut être accordée à un candidat qui s'occupe du placement d'artistes, directement ou par personne interposée, en agissant soit pour son compte personnel, soit pour un employeur ou une agence ou, enfin, qui possède des intérêts dans une entreprise de placement d'artistes.

II. — Interdiction des « directions occultes ».

L'ordonnance réprouve avec la même vigueur ce qui peut être considéré comme des « directions occultes » et l'interposition de personnes. La licence est personnelle et incessible (21). Nul n'est admis à diriger soit directement, soit par personne interposée, une entreprise de spectacles s'il n'est personnellement muni de la licence. La nullité des actes intervenus entre le dirigeant réel qui ne serait pas muni de la licence et la personne interposée pourra être prononcée soit à la demande du ministère public ou du ministre, soit à la requête de tout intéressé. En fait, la multiplication au cours de ces dernières années du nombre de ceux qu'on appelle « les producteurs » (organisateurs de gala, vendeurs de spectacles, intermédiaires de tous ordres...) aboutit à une violation permanente des dispositions réglementaires.

III. — Absence d'interdiction de la pratique du « garage ».

Il convient enfin d'ajouter que la pratique — dangereuse et néfaste — dite du « garage » n'est pas réprimée par le texte de 1945. Il s'agit, selon l'excellente définition de M. Rousseau du « compor-« tement de certains directeurs de salle qui se bornent à accueillir « des spectacles entièrement montés, distribués, organisés et financés, « sans prendre d'autre responsabilité que celle de fournir, moyennant « loyer évidemment, un théâtre dit en état de marche, c'est-à-dire « pourvu du personnel de salle et des techniciens de scène néces-« saires » (22). Cette formule équivaut, en somme, à une sous-location, au demeurant autorisée par l'ordonnance. Cette méthode peut certes être utilisée dans des conditions honorables : les directeurs des théâtres de province accueillent ainsi régulièrement des spectacles de tournées. Certains théâtres parisiens, comme le Théâtre de France, reçoivent pendant leur période d'inactivité des théâtres de province ou de banlieue. Par contre, elle est très souvent promue au rang de « système de gestion permanent ». Des directeurs en titre, pour faire vivre ou survivre leur théâtre, ne sont plus leur propre producteur. Ils offrent sans cesse « l'hospitalité » — à des taux généralement prohibitifs — à des animateurs de troupes. Non seulement la loi ne s'y oppose pas, mais elle l'autorise implicitement (paragraphe C de l'article 5 de l'ordonnance). Eriger en système de gestion ce qui est,

(21) Pour le refus du ministère de renouveler une licence temporaire, motivé par le fait que le requérant ne remplit pas les fonctions de directeur, lesquelles sont en fait assumées par un tiers, voir Sieur Sarrade, C.E., 29 juillet 1953, Rec. p. 451.

(22) Doc. cité, p. 18.

quelquefois, une nécessité passagère pour sauver de la ruine un théâtre, n'est pas admissible.

C'est de la part des directeurs qui se livrent à une telle pratique, un aveu d'impuissance et d'incompétence. L'Etat devrait donc sévèrement réglementer ce « procédé » en s'attaquant notamment aux taux de sous-location abusifs imposés à des animateurs souvent sans défense (23).

Au total, cette réglementation complexe et contradictoire ne satisfait ni l'Etat ni les intéressés. Plus que ses orientations et ses objectifs (dont certains, nous l'avons vu, sont légitimes), ce sont ses modalités d'application qu'il conviendrait de réformer, en les adaptant aux exigences de l'activité théâtrale qui ont évolué depuis la guerre. Avec M. le Commissaire du gouvernement Galmot, nous pouvons formuler un vœu : « c'est que soit rapidement réalisée la refonte de l'ordonnance sur les spectacles. Ce texte, d'une rédaction incertaine, est... dépassé par l'évolution des structures théâtrales. Si depuis une dizaine d'années la décentralisation culturelle, la prise en charge de l'art dramatique ont fait de grands progrès, cette heureuse évolution s'est inscrite en dehors du cadre désuet tracé par le législateur de 1945 et a dû emprunter des formes juridiques aussi diverses qu'improvisées. Il est temps que des institutions nouvelles répondent à l'attente des animateurs de ce théâtre vivant » (24).

Le recours à la réglementation se heurte cependant à des limites. Une intervention autoritaire de l'Etat aurait surtout pour conséquence de désagréger une profession déjà elle-même mal organisée. Le sursaut doit provenir plus d'un effort des professionnels eux-mêmes que d'injonctions étatiques. Néanmoins, l'Etat peut jouer un rôle fécond d'incitation s'il accompagne sa réglementation de mesures financières ou fiscales.

(23) « L'intervention du garagiste dans le circuit de la production théâtrale alourdit parfois de façon absolument prohibitive les charges de l'entrepreneur ou de l'animateur. Elle aboutit à un accaparement des salles par des personnes qui, oubliant toute préoccupation artistique, cantonnent leur activité dans des fonctions d'intermédiaire, seulement soucieux d'équiper leur théâtre en personnel et matériel techniques et de le pourvoir régulièrement en programmes » (Rousseau, doc. cit., p. 21).

(24) Conclusions du commissaire du gouvernement Galmot dans l'affaire Ville de Rouen c/sieur Douai (C.E. 14 octobre 1966 ; A.J.D..A. 1966, p. 681 ; R.D.P. 1967, p. 329, note M. Waline).

CHAPITRE II

Nécessité d'une combinaison de l'intervention réglementaire et de l'intervention par la voie fiscale, parafiscale ou financière.

L'Etat n'a de chance de modifier l'orientation de la vie théâtrale, que s'il peut offrir, en contrepartie de ses exigences, des aides financières et matérielles. Il doit marier et conjuguer l'intervention réglementaire et les interventions de nature financière.

La valeur de cette politique d'intervention est attestée par certains résultats obtenus dans le secteur de la *production théâtrale* d'une part, et dans celui de la *recherche théâtrale* d'autre part.

Section 1

L'ETAT, STIMULATEUR DE LA PRODUCTION THEATRALE

Cette action concerne deux types d'institution : *le théâtre privé* et le *théâtre décentralisé.*

Sous-Section I

Le théâtre privé.

Le théâtre privé a fait l'objet, à maintes reprises, d'une attention à la fois *sévère* et *paternaliste* de la part des pouvoirs publics :

— sévère, puisque enserré dans une réglementation tatillonne, étouffé par une fiscalité humiliante (1), le théâtre privé est considéré comme seul responsable de ses propres maux;

(1) Elle repose traditionnellement sur l'idée que le théâtre est une activité de luxe et doit, comme tel, être fortement taxé. Cette idée, J.-J. Rousseau (qui en

— paternaliste puisque, trop longtemps, les mesures décidées en sa faveur se sont réduites à l'octroi condescendant d'avantages mineurs.

Il est vrai que le théâtre privé est en partie l'artisan de ses difficultés du fait de son esprit routinier, de son manque d'initiative, de son goût pour les combinaisons financières, de sa prédilection pour les expédients plutôt que pour les réformes cohérentes, tendances fâcheuses qui sont aggravées par l'inorganisation de la profession (2).

Et pourtant le théâtre privé, malgré le développement récent du secteur public ou semi-public, occupe encore une large place dans l'activité théâtrale nationale par l'importance de son public (les deux tiers du public fréquentant les théâtres parisiens), le nombre de ses entreprises (une cinquantaine de théâtres), la variété de ses productions et la valeur de certains de ses animateurs. Enfin, parce qu'il est pour une large part indépendant des pouvoirs publics et, partant, peut ne pas pratiquer — s'il sait n'être pas l'otage d'un certain public bourgeois — l'autocensure que s'imposent trop souvent de nombreux théâtres subventionnés, il est en mesure de jouer dans la vie théâtrale un rôle moteur susceptible d'ébranler les comportements conformistes du théâtre officiel.

Pour apprécier la portée et la valeur de l'action de l'Etat en faveur du théâtre privé, il nous semble nécessaire d'analyser dans un premier temps les charges fiscales qui pèsent sur lui. Nous étudierons ensuite les aides de l'Etat.

I. — Les charges fiscales.

S'il est vrai que jusqu'à ces dernières années, les directeurs de théâtres privés n'ont réellement proposé de thérapeutique à leurs maux que dans un allègement de la fiscalité (3), sans se préoccuper

matière de théâtre s'est souvent contredit) l'exprimait avec force dans un Discours sur l'économie politique « Qu'on établisse de fortes taxes... sur les spectacles de toute espèce, sur les professions oiseuses comme baladins, histrions, chanteurs, en un mot, une foule d'objets de luxe, d'amusement ou d'oisiveté ». Telle était aussi l'opinion de Voltaire pour lequel cependant le taux des taxes était suffisamment élevé : « Il faudrait avoir souvent dans l'esprit le contraste d'une fête de Versailles ou d'un opéra de Paris où tous les plaisirs et toutes les magnificiences sont réunis avec tant d'art, et d'un Hôtel Dieu où toutes les douleurs, tous les dégoûts et la mort sont entassés avec tant d'horreur. C'est ainsi que sont composées les grandes villes. Par une police admirable, les voluptés même et le luxe servent la misère et la douleur. Les spectacles de Paris ont payé, année commune, un timbre de plus de cent mille écus à l'Hôpital. »

(2) « Dans Paris-Ville, à de rares exceptions près, le théâtre dégage une mauvaise odeur : celle d'un vieux cadavre, dont nous autres critiques picorons la carcasse, les uns avec plaisir, les autres avec dégoût » (Renée Saurel : « Les Temps Modernes », février 1965, n° 225, p. 1526).

(3) De tout temps, les directeurs de théâtre ont considéré la fiscalité comme la source principale de leurs difficultés. Dans une note du 6 novembre 1849, les

de réformer fondamentalement leurs méthodes de travail, il reste que les taxes qu'ils supportent sont anormalement élevées.

En plus de la *fiscalité de droit commun*, mal adaptée à la situation économique des théâtres (impôt sur les sociétés, ou sur les B.I.C., patente, versement forfaitaire, contribution patronale...) (4) le théâtre est soumis à une *fiscalité propre* à l'activité du spectacle. Il s'agit d'impositions perçues au profit des collectivités locales qui, jusqu'au 1er janvier 1968, comportaient d'une part une taxe locale sur le chiffre d'affaires dont le taux était supérieur au taux habituel, d'autre part d'un impôt sur les spectacles. La taxe locale et l'impôt sur les spectacles sont aujourd'hui « fondus » en une seule taxe sur les spectacles.

1° *Jusqu'au 1er janvier 1968.*

Alors que le taux normal de la *taxe locale* était de 2,75 %, les activités du spectacle étaient soumises à un taux majoré de 8,50 % (5). D'autres formes de la diffusion de la pensée, l'édition par exemple, n'étaient, par contre, taxées qu'au taux de 2,75 %. Les entreprises de spectacle étaient ainsi curieusement assimilées aux affaires « de vente à consommer sur place ou de fourniture de logement en meublé ou en garni ».

L'impôt sur les spectacles est la survivance moderne de l'ancien « droit des pauvres » (6) perçu par l'Eglise puis par l'Etat (7) à une

directeurs évoquent « le cancer qui mine au cœur les entreprises théâtrales » et qui provient en particulier de la « perception exagérée et excessive de l'impôt en faveur des hospices ». (*J.O.*, Chambre des députés, Annexes 1897, p. 1535.) « Inutile de discourir, affirment-ils encore dans une note adressée au Conseil municipal, sur l'iniquité du droit des pauvres qui ne frappe que l'industrie des théâtres. Tout a été dit et redit à ce sujet. Cependant, plus que jamais la situation est critique et ne fait que s'aggraver » (*J.O.*, Chambre des députés, annexes 1897, p. 1536).

(4) « La contribution patronale » constitue pour les théâtres une charge beaucoup trop lourde. En effet, les dépenses de personnel varient entre 50 et 80 % de leur budget.

(5) Code général des Impôts, art. 1573 et 1574. Toutefois, en vertu de la loi n° 63-1241 du 12 décembre 1963, art. 87, « les visites de monuments classés, comportant la reconstitution théâtrale ou la projection des scènes historiques sont exonérées... de la taxe locale sur le chiffre d'affaires... » !

(6) Le droit de pauvres, on le retrouve à certaines époques, dans différentes législations étrangères notamment en Angleterre (« le poor rate » établi par l'Acte de 1601) et en Allemagne (le « Lustbarkeistuer » qui figure en particulier dans la loi prussienne sur les ressources communales du 14 juillet 1893).

(7) C'est l'ordonnance du 25 février 1699 qui, sans être le premier texte en la matière, donne au droit des pauvres son véritable caractère : « Sa Majesté voulant autant qu'il est possible, contribuer au soulagement des pauvres dont l'hôpital général est chargé, et ayant pour cet effet employé jusqu'à présent tous les moyens que sa charité lui a suggérés, elle a cru devoir encore leur donner quelque part aux profits considérables qui reviennent des opéras de musique et des comédies qui se jouent à Paris par sa permission ; c'est pourquoi Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir, à commencer du 1er mars prochain, il sera levé et reçu au profit dudit hôpital général, un sixième en sus des sommes qu'on reçoit à

époque où le spectacle était considéré comme une activité frivole et dangereuse (8). Il n'est pas normal qu'en un temps où il est analysé comme une activité légitime et nécessaire, le théâtre soit soumis à une imposition dont, affirme très justement M. Rousseau (9), l'énoncé même « impôt sur les spectacles, jeux et divertissements » tend à discréditer les objets auxquels elle s'applique. Cet impôt, après quelques aménagements récents (dont le doublement des « paliers »), était, au 31 décembre 1967, perçu dans les théâtres au taux suivant sur les recettes mensuelles (10) :

Jusqu'à 200.000 F	2 %
Au-dessus de 200.000 F et jusqu'à 400.000 F	4 %
Au-dessus de 400.000 F et jusqu'à 600.000 F	6 %
Au-dessus de 600.000 F	8 %

Il y a lieu de noter que les Conseils municipaux avaient la faculté de majorer de 50 % cet impôt sur les spectacles. La ville de Paris ne s'en est pas privée qui, pendant longtemps, a fixé la majoration au taux maximum. Dans la loi de finance rectificative pour 1961, la Direction du Théâtre et de la Musique a pu obtenir une modification du Code général des impôts permettant aux municipalités de choisir un taux de majoration pour les théâtres et les cirques distinct de celui applicable aux autres spectacles classés dans la première catégorie d'imposition (qui comporte outre le théâtre et les cirques, les concerts, les cabarets d'auteurs, les spectacles de variété...). La ville de Paris a

présent, et que l'on recevra à l'avenir pour l'entrée auxdits Opéras et Comédies ; lequel sixième sera remis au receveur dudit hôpital pour servir à la subsistance des pauvres... ».

C'est dans un esprit assez voisin que l'on institue en 1914 des taxes exceptionnelles sur les spectacles dont le produit est destiné à l'entretien des « œuvres de guerre » (cf. J. LELIEVRE : « Des impôts sur les spectacles et divertissements », Rennes, 1923, p. 1).

Ce sont aussi des considérations morales qui conduisent la Chambre des Députés à créer en 1916 une taxe d'état sur les spectacles au profit non des œuvres de guerre, mais du Trésor. M. Aristide Jobert, coauteur avec M. Turmel de la proposition de la loi, justifie en ces termes la création de cette nouvelle taxe : « Il est vraiment scandaleux qu'au moment où tant de familles sont en deuil, où les nôtres tombent par milliers, où les malheurs accablent la Nation, il est intolérable que de longues files d'hommes et de femmes, d'enfants, au moment précis où là-bas, les leurs sont peut-être en train de râler, fassent la queue à la porte des cinémas et des théâtres... Cette proposition nous a été dictée non seulement par une raison financière bien qu'elle ne soit pas négligeable à l'heure actuelle, mais encore par une considération morale... ».

(8) Cf. le bref historique qui se trouve dans l'article de M. Laurent Luccini (Revue de Sciences Financières 1964, pp. 826 et suiv.), intitulé « La fiscalité des divertissements ».

(9) Note de M. Rousseau sur la situation des théâtres du point de vue fiscal (Ministère des Affaires Culturelles), p. 37.

(10) Art. 1560 du Code général des Impôts et loi n° 63-1293 du 21 décembre 1963, art. 14-1.

alors décidé de réduire, à partir du 1er mai 1962, le taux de 50 à 20 %. Enfin, à la suite de l'institution en 1964 (11) du fonds de soutien au théâtre privé, la ville de Paris a décidé de ne plus utiliser sa faculté de majoration. Ces modifications successives n'ont constitué cependant que des palliatifs momentanés.

2° Depuis le 1er janvier 1968.

Dans le cadre de la réforme de la T.V.A., l'impôt sur les spectacles et la taxe locale sont « réunis » en une seule taxe dont les taux sont les suivants :

Jusqu'à 250.000 F	8 %
Au-dessus de 250.000 F et jusqu'à 500.000 F ...	10 %
Au-dessus de 500.000 F et jusqu'à 750.000 F ...	12 %
Au-dessus de 750.000 F	14 %

Le nouveau système réduira donc les impositions sur les spectacles, mais d'une manière fort insuffisante (12). Les Conseils municipaux auront cependant la faculté de décider une diminution des tarifs d'imposition des spectacles théâtraux.

Il est surprenant que le théâtre supporte des charges fiscales aussi lourdes, alors que les casinos (13) obtiennent des dégrèvements sur le produit des jeux quand ils organisent des manifestations artistiques — le plus souvent dérisoires — et que, dans la plupart des pays étrangers, l'activité théâtrale bénéficie d'exonérations diverses et substantielles (14).

Notre présentation de la fiscalité du théâtre serait incomplète si nous ne mentionnions pas les quelques exonérations prévues pour plusieurs catégories de spectacles :

Aucune taxe n'est prélevée sur les spectacles classiques. Sont considérées comme « classiques », en application de l'article 13 de la

(11) Voir pp. 228 et suiv.

(12) Notons cependant que les représentations organisées par les théâtres municipaux sont, comme celles données par les théâtres nationaux, imposées au demi-tarif. Toutefois, en ce qui concerne les théâtres municipaux, concédés à des tiers, l'application du demi-tarif est limitée, en vertu de l'article 1562 du Code général des Impôts, aux pièces dont la représentation est expressément imposée par le cahier des charges.

(13) Cf. l'article 2 du décret 48-173 du 8 avril 1948 (*J.O.*, p. 11141) pour l'application de l'article 59 de la loi du 8 août 1947, l'article 32 de la loi de finances du 26 septembre 1948 (*J.O.*, p. 9556) et le décret 54-836 du 13 août 1954 (*J.O.*, p. 8062).

(14) Par ailleurs, la fiscalité n'est pas adaptée au caractère spécifique de l'activité théâtrale, dont un rapport de juin 1960 du syndicat des directeurs de théâtres de Paris s'est efforcé de dégager les principaux traits : le théâtre est une entreprise artistique, donc hasardeuse ; il est une entreprise saisonnière qui ne peut pas constituer de stocks et dont les prix de vente des billets se déterminent beaucoup plus en fonction des possibilités du public qu'en fonction du prix de revient réel... (cf. Rousseau, note citée n° 31).

loi de finances rectificative pour 1960 du 17 décembre 1960 les œuvres françaises et les œuvres étrangères dans leur langue originale, dont les auteurs sont morts depuis plus de cinquante ans (15).

Le paragraphe 2 de l'article 126 du Code général des Impôts, précise en outre que de ces mêmes œuvres étrangères sont, en outre, considérées comme classiques, *les traductions et adaptations* « au delà des quatre-vingt premières représentations en France ».

Sont également assimilées à des « classiques », les représentations des œuvres françaises ou des œuvres étrangères (pour ces dernières, données en langue originale ou dans une traduction ou adaptation, jouées au moins quatre-vingts fois en France), des *auteurs décédés* dont la liste est établie par arrêté interministériel (16).

L'article 1561 du Code général des Impôts (17) *exempte* aussi de l'impôt sur les spectacles, *les trente premières séances théâtrales* d'une pièce n'ayant jamais été interprétée en France, ou dont la représentation n'a pas eu lieu depuis plus de cinquante ans, ainsi que les cinquante premières séances théâtrales d'une pièce n'ayant jamais été interprétée dans sa langue originale, ni dans une adaptation dans une autre langue en France ou à l'étranger.

Tel est, rapidement brossé, le tableau des charges fiscales qui pèsent aujourd'hui encore sur le théâtre privé et des exemptions dont il bénéficie parfois.

II. — Les aides de l'Etat.

Pendant fort longtemps, l'Etat a apporté un soutien au théâtre privé sous forme d'aides financières. L'échec de cette politique a obligé l'administration à trouver de nouvelles formules. Aujourd'hui un fonds de soutien, alimenté par une taxe parafiscale, a remplacé les traditionnelles et inefficaces subventions.

A. — *L'échec de l'aide financière au théâtre privé.*

Pendant de nombreuses années, l'Etat a entrepris une action financière destinée à épauler les théâtres dans leurs efforts d'équipement et

(15) Code général des Impôts, art. 126 G.

(16) La liste est actuellement la suivante : *Auteurs français :* Artaud, Audiberti, Bernanos, Tristan Bernard, Bourdet, Camus, Claudel, Cocteau, Copeau, Courteline, Feydeau, Gheon, Gide, Giraudoux, Sacha Guitry, Maeterlinck, Mirbeau, R. Rolland, E. Rostand, Supervielle, Valéry, Vitrac. *Auteurs étrangers :* Léonid Andreev, d'Annuzio, Benavente, Alexandre Blok, Brandan Beman, Ugo Betti, Brecht, Karel Capek, T.S. Eliot, Garcia Lorca, Gorki, Hauptmann, Hoffmansthai, Joyce, Kaiser, Maiakowski, Molnar, Charles Morgan, O'Casey, O'Neill, Pirandello, Schnitzler, Bernard Shaw, Valle Inclan, Wedekind, Yeats.

(17) Loi n° 63-1293 du 21 décembre 1963, art. 16-1 (*J.O.*, p. 11.597) Arr. du 25 octobre 1964, *J.O.*, p. 9470.

de fonctionnement. De façon tout à fait illogique, il s'est fait à la fois sévère sur le plan fiscal et charitable sur le plan financier.

Décrire l'histoire des interventions financières de l'Etat en faveur du théâtre privé, revient à raconter l'aventure du jeune boy-scout, heureux de faire sa « B.A. hebdomadaire », avec quelques centimes prélevés sur les centaines de francs reçus de ses parents pour son argent de poche.

Dérisoire et même parfois ridicule, ce secours étatique comportait une aide à l'équipement et un soutien pour le fonctionnement. Comme il s'agit de mesures, aujourd'hui défuntes, nous nous contenterons d'en faire un historique rapide.

1° *Aide à l'équipement :* « le fonds d'aide à l'équipement ».

La loi n° 51-592 du 24 mai 1951 avait prescrit dans son article 14 (18), l'ouverture dans les écritures du trésor d'un compte d'affectation spéciale intitulé : « Fonds d'aide temporaire à l'équipement des théâtres privés de Paris », pour une période de cinq années.

Pour assurer l'alimentation de ce fonds, l'article 48 de cette même loi, avait créé une taxe spéciale prélevée sur le prix des places. Les lois n° 56-780 du 4 août 1956 (art. 33) (19), n° 60-1384 du 23 décembre 1960 (art. 50) (20), n° 61-1396 du 21 décembre 1961 (art. 43) (21) ont successivement prolongé la durée d'application de la loi de 1951. Dans le même temps, la loi n° 53-1336 du 31 décembre 1953 relative aux comptes spéciaux du trésor pour l'année 1954 avait décidé (art. 14) la clôture au 31 décembre 1953 d'un certain nombre de comptes spéciaux, parmi lesquels figurait : le « fonds d'aide aux théâtres privés de Paris ». Les dépenses précédemment imputées à ces comptes ont été à compter du 1er janvier 1954 inscrites aux chapitres regroupés sous le titre VIII du budget « dépenses effectuées sur ressources affectées » (22).

En application de ces dispositions, le chapitre 84-71 du budget général a fait apparaître, pour les exercices 1954, 1955, 1956, 1957, 1958 et 1959, un crédit de 30 millions d'anciens francs, qui correspondait au produit moyen annuel de la taxe spéciale.

L'ordonnance n° 59-2 du 2 janvier 1959 portant loi organique relative aux lois de finances a supprimé les dépenses effectuées sur ressources affectées et une circulaire n° 11 du 19 mars 1959 de la Direction du Budget du ministère des Finances a attribué des affectations nou-

(18) *J.O.*, p. 54 du rectif. p. 717.
(19) *J.O.*, p. 7444.
(20) *J.O.*, p. 11626.
(21) *J.O.*, p. 11762.
(22) Loi de finances n° 53-1308 du 31 décembre 1953 (art. 19), *J.O.*, p. 8913.

velles aux crédits ouverts pour 1959 au titre VIII. Il a été procédé au transfert des crédits relatifs à l'aide à l'équipement du titre VIII au titre IV (interventions de l'Etat, chap. 43.23) (23).

La gestion du « fonds » et les modalités d'octroi de l'aide ont été réglementées par le décret n° 52-1044 du 8 septembre 1952 « portant règlement d'administration publique pour l'application des articles 14 et 48 de la loi n° 51-692 du 24 mai 1951 relatifs au fonds d'aide temporaire à l'équipement des théâtres privés de Paris » et un arrêté interministériel du 20 mai 1953.

Les dispositions de ces deux textes ne permettaient pas l'octroi d'avances, mais autorisaient seulement un remboursement partiel des travaux d'embellissement, de sécurité et d'hygiène, à la suite d'une lourde procédure, prévoyant notamment l'examen préalable des dossiers et une vérification de l'exécution des travaux.

Le système de comptabilisation des recettes du fonds compliquait davantage encore les décisions de paiement. Le produit de la taxe spéciale sur les recettes — déduction faite des taxes perçues au profit du budget général et des frais de perception — était divisé en deux parts :

— l'une de 75 % ;

— l'autre de 25 %.

Si un directeur de théâtre bénéficiait de l'aide, les sommes perçues au guichet de son théâtre lui étaient accordées à concurrence de 75 %. S'il avait fait un effort d'équipement très méritoire, il pouvait recevoir une partie des 25 % restant (après rémunération des rapporteurs techniques) (24) sans qu'il fût tenu compte des sommes perçues à son guichet.

Dans la pratique, les théâtres ont eu tendance à considérer que les sommes inscrites à leur compte 75 % leur appartenaient de toute façon. Le mécanisme de solidarité ne jouait donc que sur le compte 25 %, ce qui affaiblissait considérablement la portée de l'institution. De plus, il y avait disproportion entre la faiblesse des « crédits » accordés et l'importance du travail requis pour la gestion du fonds. Enfin, le système de remboursement était inadapté à la situation des théâtres qui, pour des raisons tenant aux difficultés de trésorerie, auraient légitimement préféré un mécanisme d'avances sur devis.

A la demande de l'administration et des théâtres qui lui reprochaient l'insignifiance de ses ressources, la lourdeur de sa procédure, son inaptitude à faire des avances, en bref, son inefficacité, le Fonds

(23) Cf. note de M. Rousseau au sujet de l'aide à l'équipement des théâtres privés de Paris (Ministère des Affaires Culturelles).

(24) C'est-à-dire les personnes chargées d'apprécier la qualité et l'importance des travaux entrepris.

d'aide a été supprimé et remplacé par une institution plus souple, organisée et gérée par les professionnels eux-mêmes.

2° *Aide au fonctionnement :* « les avances remboursables ».

Sur le plan du fonctionnement, l'aide de l'Etat, instituée par le décret n° 47-2083 du 22 octobre 1947 (25), sous forme « d'avances remboursables » (26) ne s'est pas révélée plus efficace.

Le décret de 1947 permettait l'octroi, à des spectacles reconnus « d'intérêt artistique », d'avances qui devaient être remboursées si les théâtres (dont l'exploitation était contrôlée par un Inspecteur général des finances), disposaient au bout du compte « d'une marge bénéficiaire suffisante ».

Ce système a été caractérisé par la faiblesse du montant des avances, au total 425 millions d'anciens francs de 1947 à 1961 (y compris l'aide aux jeunes compagnies) et par la modicité des remboursements.

Le tableau ci-dessous constitue la démonstration la plus éclatante de l'absurdité de ce procédé :

AVANCES REMBOURSABLES AUX THEATRES PARISIENS ET JEUNES COMPAGNIES

Années	Nombre de spectacles aidés	Montant des avances (en A.F.)	Nombre d'inspections	Sommes remboursées
1947	8	2.050.000	7	700.000
1948	33	13.310.000	6	3.500.000
1949	41	21.000.000	12	2.550.000
1950	43	18.775.000	5	4.700.000
1951	27	12.550.000	5	1.500.000
1952	56	26.525.000	19	875.000
1953	81	33.639.000	8	500.000
1954	41	19.275.000	12	253.000
1955	8	5.350.000	4	253.000
1956	3	2.500.000	4	253.000
1957	33	14.325.000	7	253.000
1958	122	55.933.000	12	200.000
1959	119	56.005.000	15	300.000
1960	110	83.600.000	13	300.000
1961	79	60.650.000	8	300.000
TOTAL ..	804	425.487.000	113	15.078.000

(25) *J.O.*, p. 10582.

(26) Jusqu'en 1947, les aides financières avaient le caractère de gratifications attribuées après les représentations du spectacle. Le système s'opposait à la réalisation de projets ambitieux pour lesquels une promesse préalable de soutien financier aurait été nécessaire.

L'avarice de l'Etat a donc été coûteuse et très déprimante : quatorze ans d'efforts de la part d'un Inspecteur général des finances pour aboutir au contrôle de 133 spectacles seulement sur 804 et au remboursement de 15 millions d'anciens francs ! La subvention pure et simple n'aurait-elle pas été plus efficace et plus honorable ? Elle était d'ailleurs prévue par l'ordonnance de 1945 qui, dans son article premier, dispose : « Ceux des spectacles énumérés ci-dessus (les spectacles parisiens étaient implicitement inclus dans la rubrique "théâtres fixes") qui paraissent plus particulièrement dignes d'encouragement et, notamment, ceux qui ont pour objet principal l'éducation et la propagande artistique peuvent être subventionnés par l'Etat, les départements, les communes et les universités ». Mais une interprétation étroite et contestable de ce texte et du décret du 22 octobre 1947 a conduit le ministère des Finances à refuser le recours simultané aux deux types d'aide (subvention et avances remboursables).

A la vérité, le théâtre a plus besoin d'incitations l'invitant à effectuer lui-même sa propre réorganisation que d'une aide directe ou indirecte de l'Etat. L'administration l'a compris qui, en instituant une nouvelle formule de soutien relevant d'une technique d'auto-financement collectif, entend redonner confiance aux entrepreneurs de spectacles et les encourager à mettre en ordre l'économie de leur secteur.

B. — *La réussite relative de l' « action parafiscale ».*

1° *Les objectifs.*

A l'action fragmentaire tend à se substituer, depuis quelques années, une action plus systématique. Au lieu de fournir aux théâtres de fragiles « béquilles » sous la forme d'allègements fiscaux et d'aides « parcellaires », on préfère « remettre en condition » les théâtres et leur donner les moyens de réformer fondamentalement leurs structures et leurs habitudes.

Sans doute convient-il d'alléger la fiscalité. Cela a déjà été fait, cela devra être encore fait. Mais la faire complètement et définitivement disparaître n'apporterait qu'un soulagement momentané. Solution de facilité qui ne résoudrait aucun des problèmes d'organisation des théâtres parisiens, la suppression de la fiscalité priverait l'Etat d'un moyen de pression qui lui permet de desserrer l'étreinte fiscale à mesure que les théâtres entreprennent leur propre refonte ou de la maintenir s'ils refusent de se réformer.

Que la fiscalité soit scandaleusement lourde, personne ne le conteste. Que les théâtres parisiens soient en partie les artisans de leurs propres échecs, personne ne le mettra en doute non plus. Transformation du système fiscal et modification des techniques de gestion doi-

vent être étroitement liées et entreprises corrélativement. C'est bien l'idée proclamée par M. Biasini : « Je persiste à penser que tout nouvel effort de détaxation doit être subordonné à des initiatives des bénéficiaires en vue de mieux organiser leur profession » (27).

La création par le décret du 23 octobre 1964 d'un fonds de soutien aux théâtres privés, alimenté par une taxe parafiscale (28) répond, semble-t-il, à ces préoccupations.

Ce fonds de soutien peut, en effet, constituer un « tremplin » pour l'établissement d'un dialogue régulier et de liens permanents entre trois des partenaires principaux de l'activité théâtrale : l'Etat, les théâtres, le public. Par la création du fonds, l'Etat espère en effet :

— instituer, des rapports nouveaux entre l'Etat et les directeurs. Dans le système précédent d'avances remboursables, c'était l'Etat qui choisissait les spectacles dignes d'être aidés; dans le nouveau régime, ce sont les représentants de la profession eux-mêmes qui désignent les spectacles méritant la garantie du fonds;

— favoriser les échanges de vue et les contacts entre professionnels du spectacle (directeurs, auteurs, etc.) ;

— inciter les théâtres à établir de nouvelles relations avec le public et à faire appel aux collectivités et groupements de spectateurs.

Tels sont les trois principaux objectifs du décret du 23 octobre 1964. L'association pour le soutien au théâtre privé à laquelle il fait référence (29) doit donc être à la fois un organisme d'assurance, un cadre d'échanges et de rencontres entre professionnels, une institution favorisant le développement des relations entre théâtres et spectateurs. L'aménagement du système est-il en mesure de satisfaire les ambitions de ses promoteurs ?

2° *L'organisation.*

L'association pour le soutien du théâtre privé (déclarée le 8 juillet 1964, *J.O.* du 12 juillet 1964) est chargée de gérer le produit d'une taxe parafiscale s'ajoutant aux prix des places : le montant de cette taxe est de 0,20 F. pour les places dont le prix est supérieur à 1 F. et n'excède pas 10 F.; de 0,40 F. pour les places dont le prix est supérieur à 10 F. et n'excède pas 20 F.; de 0,50 F. pour les places dont le prix dépasse 20 F. Cette taxe ne constitue pas une charge supplé-

(27) *Figaro Littéraire,* 22 juillet 1945.

(28) *J.O.,* du 24 octobre 1964.

(29) C'est un procédé assez discutable que de créer ainsi une association (au demeurant confectionnée de toute pièce par l'Etat) avant d'instituer le fonds de soutien lui-même.

mentaire, puisqu'en même temps, comme cela a été indiqué précédemment, le parlement a voté une détaxation dont le montant est légèrement supérieur à celui de la taxe parafiscale.

La moins-value de recettes, acceptée par l'Etat et la ville de Paris, constitue donc une contrepartie équitable à la création de cette nouvelle taxe. Comme l'indique le ministère des Affaires culturelles dans une note : « le théâtre privé, libéré d'une part de ses charges, se voit « donc désormais affecter directement le produit de cette part pour « entreprendre sa propre rénovation ».

Le directeur de théâtre qui veut obtenir la garantie du fonds dépose un devis auprès de l'association. Ce devis fait d'abord mention des noms de la pièce, de l'auteur, du metteur en scène, du décorateur et des acteurs. Il précise le nombre de représentations (de 30 à 50), pour lesquelles la garantie est demandée. Il fait enfin état des prévisions financières qui sont analysées sous trois rubriques :

— *théâtre en ordre de marche :* loyers, assurances, patentes et impôts afférents au fonds de commerce; personnel de direction et d'administration, personnel technique permanent; électricité, chauffage, frais d'administration, entretien, amortissement des installations;

— *exploitation :* cachets, salaires, charges fiscales et sociales pour les artistes, le personnel technique non permanent et le personnel de salle;

— *montage :* prix des décors, mobiliers et accessoires, indemnités de répétitions, rémunérations du metteur en scène et du décorateur, dépenses de publicité pendant la durée de la garantie...

Le dossier est soumis à un *comité de sélection à majorité professionnelle,* composé de trois représentants du syndicat des directeurs de théâtre de Paris, d'un représentant de la Chambre Syndicale des directeurs de théâtre de France, d'un représentant du syndicat national des directeurs de tournées théâtrales, d'un représentant de la Société des auteurs, de trois représentants de la Fédération nationale du spectacle et deux représentants du ministère des Affaires culturelles.

Le Comité de sélection décide du principe de l'octroi de la garantie.

S'il donne son accord, le dossier est alors transmis au *Conseil d'administration* de l'Association, composé en majorité de représentants de l'Etat : deux représentants du ministère des Affaires culturelles, un représentant du ministre des Finances, un représentant du ministre de l'Intérieur, trois représentants des organisations professionnelles.

Le Conseil d'administration fixe le pourcentage définitif de la garantie accordée qui ne peut être supérieure à 75 %, ni inférieur à

25 % du devis. Ce pourcentage s'applique, à l'expiration du délai d'exploitation retenu, au déficit constaté par rapport aux prévisions initiales.

La « garantie » est enfin liquidée dans les conditions suivantes : la moitié est versée après fourniture de toutes les pièces justificatives; l'autre moitié « dans la proportion exacte du nombre d'entrées « réellement enregistré par rapport au nombre de spectateurs initia- « lement prévu pour assurer l'équilibre financier de l'entreprise ». Cette deuxième moitié constitue donc une sorte de récompense des efforts entrepris par le théâtre pour la recherche de spectateurs.

3° *Les résultats.*

Que doit-on penser de ce système de garantie mutuelle appliqué au théâtre. Il est encore trop tôt pour tirer des leçons des résultats déjà obtenus.

Après plus de trois ans de fonctionnement, deux enseignements méritent cependant d'être retenus :

— en premier lieu, les ressources du fonds s'avèrent déjà insuffisantes.

Comme les milieux professionnels s'opposeraient, à juste titre, à un doublement du taux de la taxe, il serait souhaitable que l'Etat participe avec ses propres ressources à l'alimentation du fonds. Les remontrances qu'il adresse régulièrement avec vigueur aux théâtres privés n'auront d'efficacité qu'autant que l'Etat consentira à devenir en même temps son propre censeur. S'il réclame, avec raison, des efforts de la part des théâtres privés, que fait-il, lui, en leur faveur ? Il serait donc souhaitable que des ressources publiques viennent compléter le produit de la taxe parafiscale.

Peut-être conviendrait-il aussi de reprendre l'idée proposée par M. Emile Hugues en 1965, dans son projet de « loi d'aide à l'art théâtral français », d'une taxe de 2 % prélevée sur les spectacles à grand succès, dont la réussite provient plus souvent de concessions aux aspirations les plus basses d'un certain public, que d'un travail authentique de conquête de nouveaux spectateurs, par des réalisations de haut niveau.

Quels que soient les procédés retenus pour augmenter les ressources du fonds, une question fondamentale reste à régler : le fonds est pauvre, non pas tant parce que ses moyens sont limités (130 millions pour l'année 1965-66), mais surtout parce que le comité de sélection, composé pour l'essentiel de professionnels, a accepté de garantir la plupart des spectacles par crainte de mécontenter les directeurs qui

n'obtiendraient pas la garantie. Refusant de faire un choix entre les demandes, il est responsable en grande partie de l'appauvrissement rapide du Fonds (30). La solution à ce problème pourrait consister à accroître le nombre des représentants de l'Etat au sein du comité;

— en deuxième lieu, le principe et les orientations fondamentales de la réforme semblent avoir eu plus d'effets salutaires que son contenu même.

C'est plus l'idée maîtresse du système (développer la solidarité professionnelle) que son mécanisme de mise en œuvre qui a déterminé les comportements positifs récents des milieux professionnels. Jusqu'à une date récente, les attitudes des directeurs de théâtres n'étaient faites que de revendications fiscales. Ils voyaient dans la suppression des charges la panacée à tous leurs maux, mais restaient aveugles au désordre de leur profession.

Sans pour autant affaiblir leur détermination d'obtenir de l'Etat « l'alignement des charges fiscales des théâtres sur celles des librairies et des épiciers » (31), les directeurs de théâtres ont commencé à prendre conscience, sous la pression de l'Etat, de leurs responsabilités dans la crise du théâtre : ils ont développé l'activité de l'association, fondée par eux en 1963 pour l'aide à l'équipement de leurs théâtres, laquelle constitue le relais et l'héritier de l'ancien « fonds d'aide à l'équipement » et bénéficie d'une subvention de la ville de Paris.

Il suffit de parcourir le rapport du 9 juin 1965 du président du syndicat des directeurs de théâtres de Paris pour se convaincre des modifications intervenues dans la mentalité des professionnels. On peut lire, par exemple, sous la rubrique « Réorganisation du théâtre privé », que « le syndicat des directeurs de théâtres de Paris est « d'accord avec le ministère des Affaires culturelles pour considérer « qu'il est nécessaire de réorganiser la profession pour adapter le théâ- « tre privé aux conditions économiques et sociales du présent ». Dans cette heureuse perspective, le syndicat envisage d'adopter ou de proposer diverses mesures qui, en d'autres temps, auraient été considérées comme subversives :

— augmentation du taux de perception pour « l'aide à l'équipement »;

(30) Mme Renée Saurel avait ainsi parfaitement raison d'affirmer en février 1965 : « Le système imaginé par M. Biasini est ingénieux, mais suppose le dynamisme des directeurs... » (La réforme de l'aide au théâtre privé, Les Temps Modernes, n° 225, p. 1529).

(31) A. Barsacq, *Le Figaro Littéraire* (18 novembre 1965).

— organisation rationnelle des locations de places, au même prix qu'aux guichets des théâtres, par ordinateur électronique permettant la multiplication des points de vente;

— gestion commune par ce même ordinateur de nombreux « postes administratifs » (congés-spectacles, caisse de prévoyance et de retraites...) ;

— création d'un fichier des décors, costumes et matériel existant, pouvant être mis à la disposition des membres du syndicat;

— regroupement des divers magasins de décors en un seul magasin collectif;

— rénovation profonde des salles.

Ces mesures pourraient être complétées par l'institution d'un système d'abonnement à plusieurs théâtres ou par un mécanisme, imité de la « Volksbühne », dans lequel les organisations culturelles pourraient acheter des places dans tous les théâtres à moitié prix (l'Etat compensant, par un apport financier, le manque à gagner de ces théâtres), enfin par une transformation des rapports auteurs-directeurs (32).

Ceci dit, l'effort collectif, qu'il provienne de l'Etat ou des directeurs associés dans une tâche commune de réorganisation, aura ses limites. L'aléa, l'incertitude et même le mercantilisme, inhérents à l'activité théâtrale privée, ne pourront jamais être anéantis. Même si les mœurs théâtrales sont radicalement transformées par la volonté conjuguée de l'Etat et des intéressés, nul n'empêchera, par exemple, certains « producteurs » de s'introduire dans le circuit théâtral ou dans certains théâtres, d'exploiter les spectateurs en leur offrant des spectacles vulgaires à des prix élevés.

Dans la mesure où l'existence du théâtre privé est reconnue, son sort dépend, pour une large part, même s'il bénéficie de détaxations substantielles, de la valeur de ses animateurs. Si tel n'est pas le cas, on ne voit pas bien comment résoudre les contradictions (bas prix des places, aide financière limitée, spectacles de valeur soigneusement réalisés) en dehors d'une nationalisation de toute l'activité théâtrale (33).

(32) « Il faudrait arriver, avec les jeunes auteurs, à la notion de commande assurant à l'auteur un minimum de garantie, le directeur se réservant le droit de monter ou de ne pas monter la pièce, celle-ci une fois achevée. En revanche, l'auteur lierait le sort de sa pièce au théâtre qui prend le risque de la monter, en réservant à celui-ci une part importante dans les adaptations étrangères ou cinématographiques qui en seront faites. » (A. Barsacq, *Le Figaro Littéraire*, 18 novembre 1965).

(33) Autres contradictions ou difficultés que l'on retrouve pour le théâtre public ou semi-public : comment concilier l'aide de l'Etat avec l'indispensable liberté dont doivent jouir ses bénéficiaires ? Comment faire le départ entre le bon et le mauvais théâtre ? L'aide de l'Etat doit-elle être générale et indifférenciée

Sous-Section II

Le théâtre décentralisé.

Le théâtre privé peut difficilement survivre en province : faute de pouvoir amortir les capitaux investis dans une pièce, par un grand nombre de représentations (chaque spectacle peut au maximum être représenté une vingtaine de fois dans une ville de moyenne importance), il n'a d'autre possibilité, pour ne pas succomber, que de monter chaque année une multitude de spectacles différents, d'offrir donc au public une production abondante, mais par nécessité assez médiocre (34). Le théâtre municipal, nous l'avons vu, est essentiellement consacré aux activités lyriques et aux tournées parisiennes.

Dès lors, face à cette carence des particuliers et des collectivités locales, il incombe à l'Etat de provoquer la création de troupes ou de soutenir les initiatives courageuses, en un mot de susciter un vaste mouvement de décentralisation.

La notion de décentralisation dramatique a fait sa première apparition en 1946 dans la terminologie de l'administration (35). Mais l'idée de décentralisation en matière théâtrale remonte à une période plus ancienne, non pas au Premier Empire, comme on l'a parfois prétendu, puisque le fameux statut du théâtre provincial « de 1806 et de 1807 » qui divisait la France en circonscriptions « théâtrales » s'inspirait, en dépit des apparences, d'une volonté centralisatrice et autoritaire (36),

ou au contraire doit-elle être refusée aux théâtres de divertissement qui se complaisent dans les œuvres banales et médiocres ?

(34) Rien d'étonnant qu'il n'existe qu'un seul théâtre privé en province ; le théâtre Molière à Bordeaux (cf. Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 15).

(35) En 1945, Paris possédait 52 théâtres, soit approximativement 1 théâtre pour 90.000 habitants et la province 51 théâtres, soit 1 théâtre pour 713.000 habitants.

(36) Cf. Paul Sorin : « Du rôle de l'Etat en matière scénique », Paris 1902, pp. 72 et suivantes.

La surveillance de l'Etat sur les théâtres de province est encore plus rigoureuse sous la Restauration. Les directeurs des « troupes stationnaires étaient désignés par le Préfet et nommés par le ministre ». Les directeurs des « troupes ambulantes » étaient choisis par le ministre (Décrets de 1814 et 1815, cf. Sorin, *op. cit.*, p. 75).

Constatant que les décrets de 1814 et 1815 n'avaient pas abouti aux résultats escomptés, et remarquant que « presque toutes les entreprises dramatiques des départements sont depuis quelques années en souffrance », le Gouvernement réorganise les théâtres des départements et par l'ordonnance du 8 décembre 1824 répartit les troupes en 3 nouvelles catégories : troupes sédentaires, troupes de comédiens d'arrondissement, troupes de comédiens ambulants. Mais l'on songe plus à Paris qu'à la province, en opérant cette réforme. Les théâtres de province sont destinés à « préparer » de futurs comédiens pour Paris. « L'art dramatique, nous dit l'Ordonnance, est intéressé à la prospérité des théâtres de province puisqu'ils offrent aux jeunes comédiens, avec les avantages d'une instruction graduée, tous les moyens de se faire connaître et d'arriver un jour aux théâtres

mais au début du XX[e] siècle. Sans doute pourrait-on découvrir les prémices de la décentralisation contemporaine dans certaines tentatives de la fin du Second Empire ou du début de la III[e] République et les études actuellement en cours nous apporteront probablement de précieuses indications sur ce point (37).

L'existence d'un grand nombre de théâtres municipaux au début de ce siècle ne saurait faire illusion : sauf cas particuliers, ou bien ils ne sont que des cadres d'accueil pour des tournées de passage ou bien leur production propre est épisodique et médiocre (38). Permettre à des troupes parisiennes, en mettant un local à leur disposition, de donner des représentations en province n'est pas décentraliser (39). Décentraliser, c'est mettre en place sur tout le territoire *des foyers de création indépendants*. Une véritable décentralisation dramatique suppose donc que soient remplies *deux conditions :* l'existence en province de troupes produisant leurs propres spectacles (40) ; une relative indépendance de ces troupes à l'égard du pouvoir central et des collectivités publiques (41). Si ces conditions ne sont pas réunies simultanément, il n'y a que simulacre de décentralisation (42).

A cet égard, plusieurs tentatives d'avant-guerre méritent d'être citées comme exemples de décentralisation réelles qui ont préfiguré les réalisations d'après-guerre (43) : l'installation en Bourgogne de

royaux. » La doctrine n'est pas nouvelle : déjà dans une circulaire aux préfets, datée du 7 Messidor An X, le Conseiller d'Etat Roederer, chargé de l'Instruction Publique, professait que « les théâtres de province [étaient] destinés à entretenir ceux de Paris » et qu'ils constituaient les « pépinières où s'élèveront les sujets destinés à embellir un jour la scène française ».

(37) Notamment deux thèses de lettres en préparation, l'une de Mlle F. Kourilsky sur la « Notion de théâtre populaire », l'autre de M. Gontard sur « La décentralisation dramatique ».

(38) Voici, à titre d'exemple, un extrait du cahier des charges du concessionnaire du théâtre de Rouen en 1902 : « Art. 89. Le directeur devra monter... deux œuvres... parmi les œuvres n'ayant pas encore été représentées à Rouen, *mais l'ayant été sur une des principales scènes de France ou de l'étranger.* » Comme dit Sorin, *op. cit.*, les villes préfèrent faire représenter des œuvres ayant déjà subi ailleurs l'épreuve de la rampe plutôt que de faire procéder à des véritables créations. Cette solution est sans doute préférable à l'absence totale de production artistique locale !

(39) « Décentraliser ne consiste pas à populariser le théâtre parisien », affirme très justement Mlle Kourilsky (Revue Esprit, numéro spécial consacré au théâtre, mai 1965, p. 895).

(40) A ce titre, les théâtres municipaux se contentant d'accueillir des troupes « extérieures » ne sont pas des théâtres « décentralisés ».

(41) A ce titre, les entreprises théâtrales provinciales sous l'Empire ou sous la Restauration n'étaient pas « décentralisées ».

(42) Il s'agit seulement de « colonisation culturelle de la province par un Paris paternaliste » (Antoine Vitez, Cité Panorama, octobre-décembre 1964, n° 3, p. 6).

(43) Nous ne citerons pas l'expérience du Théâtre National Ambulant de Gémier comme exemple de décentralisation : ce théâtre ambulant qui parcourait la France en 1911 et en 1912, s'inspirait d'une idéologie diamétralement opposée à celle de la décentralisation : donner de temps en temps aux provinciaux quelques

Copeau qui présente, en 1924, ses spectacles à un public nouveau de paysans, d'ouvriers et de jeunes; la création, en 1929 par Léon Chancerel, des « Comédiens Routiers » qui, jusqu'en 1939, parcourent les routes de France; la fondation, par Louis Ducreux et André Roussin, du « Rideau gris » et par Jean Dasté, Maurice Jacquemont et André Barsacq de « La Compagnie des quatre saisons »... Plusieurs grands animateurs soutiennent ces efforts. Ainsi Charles Dullin affirme-t-il, en mars 1937, dans un rapport qu'il adresse au ministère des Beaux-Arts : « Il est en France une plaie qui atteint tous les arts mais plus « particulièrement celui du théâtre, c'est la centralisation...; ce n'est « pas un théâtre, mais tout ce qui, à l'heure actuelle, représente le « théâtre vivant qu'il faut offrir au peuple, aller vers lui avec ce que « l'on possède de meilleur... » (44).

Le mouvement qui avait pris naissance vers 1920 se développe après la guerre. Dès 1945, Jean Dasté entreprend avec ses comédiens de Grenoble, des tournées à travers les routes de Savoie et du Dauphiné. Mais il n'obtient aucun concours financier local et doit vite renoncer. Le 20 juin 1945, Maurice Sarrazin, alors âgé de 20 ans, fonde le Grenier de Toulouse. Mais ne lui faut-il pas « obtenir », comme le note Mme Temkine, la consécration du Prix du concours des Jeunes Compagnies et 100 représentations au Vieux Colombier pour être pris au sérieux par sa ville natale (45). Jean-Louis Bertrand poursuit à Rennes l'action qu'il a entamée en 1940, et à Strasbourg, Louis Ducreux tente de mettre sur pied une troupe régionale. Mais les difficultés sont nombreuses : « A cette époque, rappelle Hubert Gignoux, « la création d'une compagnie théâtrale professionnelle ayant son « siège dans une ville de province française paraîssait un défi aux « habitudes les mieux ancrées : défi à Paris qui n'imaginait pas qu'un « événement quelconque de la vie artistique pût se produire dans ce « "désert provincial" dont les confins commençaient aux anciennes « barrières de l'octroi parisien; défi à la province elle-même, dressée « à tenir pour négligeable, dans le domaine de la création dramatique.

représentations, sans pour autant favoriser une authentique vie culturelle locale, telle était la pensée de Gémier sur ce point. Il n'est dès lors pas exagéré de considérer que les idées du « père du théâtre populaire » étaient à cet égard paternalistes : « Le théâtre aux racines de pierre... encastré dans d'autres immeubles... [est]... (estimait Gémier) contraire... à l'idée fondamentale du théâtre ; [quel rapport avec] un théâtre qui tout à coup traverse la ville au bruit de ses huit locomotives, de ses voitures, camions, ateliers et qui, sans prévenir, vient se mettre sur une place, un boulevard..., force le passant à s'arrêter, à regarder sa façade, ses affiches, le passant qui sait que cette construction ne sera plus là le lendemain et ne reviendra que *dans une, deux ou trois années...*» (rapporté par Paul Blanchard, Firmin Gémier, l'Arche).

(44) Rapporté par Mlle Ajer dans une note ronéot. sur la décentralisation dramatique (Ministère des Affaires Culturelles).

(45) Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 182.

« tout ce qui n'avait pas reçu l'estampe officielle de la capitale; défi « à une conception traditionnelle de l'exploitation théâtrale qui se « contentait d'atteindre une clientèle limitée, séduite le plus souvent « par une vedette coûteuse dans un exercice boulevardier » (46).

Cette réflexion rejoint celle formulée par Pierre Bourdan lorsqu'il était ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres : « Pendant des « années, Paris a été une sorte de pompe aspirante qui prenait, ici et « là, du talent, jusqu'au moment où nous avons assisté à ce phéno- « mène peu glorieux et certainement assez grave pour l'avenir de la « France, d'une sorte de dessèchement, d'une sorte de faillite de la « vie provinciale » (47).

L'année 1946 va cependant faire date dans l'histoire de la décentralisation théâtrale : l'Etat intervient dans la fondation, à Colmar, d'un syndicat intercommunal associant différentes villes d'Alsace et de Lorraine pour la gestion d'une troupe régionale (48).

L'administration vient en aide à Jean Dasté qui s'installe à Saint-Etienne, après accord de la municipalité et du Conseil général de la Loire. Le Grenier de Toulouse est officiellement reconnu en 1949, la Comédie de l'Ouest est créée au cours de la même année. En 1950, Gaston Baty consent à s'établir à Aix pour y créer la Comédie de Provence qui ouvre ses portes à la fin de 1951. En 1952, l'Etat a ainsi reconnu cinq centres dramatiques.

Mlle Jeanne Laurent qui était à l'origine de toutes ces initiatives de l'Etat, quitte, hélas, les « Arts et Lettres ». Aucune nouvelle troupe ne sera officiellement soutenue par l'Etat avant 1959.

Nouveau tournant à cette date : M. André Malraux décide de sauver la troupe de Roger Planchon à Villeurbanne, écrasée par les dettes et les créanciers, en la « sacrant troupe permanente » et en lui accordant une subvention régulière. Par cette décision, le ministère crée une nouvelle « catégorie administrative », celle de « troupe permanente » distincte du centre dramatique par sa moindre importance : l'Etat peut ainsi soutenir un plus grand nombre de troupes, sans être contraint de leur verser des subventions aussi élevées que celles accordées au centres dramatiques.

(46) Hubert Gignoux : « La décentralisation théâtrale et les centres dramatiques » (bulletin mensuel du T.E.P., n° 7, avril 1964, p. 8).

Autre remarque encore : « Paris absorbait tout ce que la province pouvait susciter dans le domaine de la création artistique et lui retournait ses « sous-produits » consommables par des publics « sous-développés » : tournées théâtrales de dernière ordre, vedettes survalorisées... (E. Copfermann, Cité Panorama, n° 3, octobre-décembre 1964, p. 5).

(47) A.N. 3e séance du 22 juillet 1947, *J.O.*, Débats parlementaires, p. 3385.

(48) Le syndicat est officiellement constitué le 27 décembre 1946.

Au nom de cette nouvelle politique, six compagnies locales sont nommées « troupes permanentes » en 1960 : La Comédie des Alpes à Grenoble, dirigée par René Lesage et Bernard Floriet, le Théâtre de Bourgogne à Beaune, dirigé par Jacques Fornier, le Théâtre de Champagne à Reims dirigé par André Mairal, le Théâtre quotidien de Marseille dirigé par Michel Fontayne, la Comédie de Nantes dirigée par Jean Guichard et le Théâtre de l'Est parisien dirigé par Guy Retoré.

A la même époque, André Reybaz accepte de prendre la direction d'un nouveau centre dramatique, créé dans le Nord à Tourcoing.

En avril 1961, Gabriel Monnet, compagnon de Dasté, fonde la Comédie de Bourges qui est aussitôt nommée troupe permanente. Le mouvement prend de l'ampleur par la reconnaissance comme troupe permanente en 1962 des Tréteaux de France de Jean Danet et du Théâtre de Caen de Jo Tréhard. Le « statut » de centre dramatique est donné en 1963 à la Comédie de Bourges et au Théâtre de la Cité de Villeurbanne et en 1966 au Théâtre de l'Est Parisien. En 1966, sont créées deux nouvelles troupes permanentes : l'une à Limoges, dirigée par Georges Régier et Jean-Pierre Laruy, l'autre à Longwy, animée par Marc Renaudin. Dans le même temps où le Théâtre quotidien de Marseille disparaît (faute d'un soutien de la municipalité), le Théâtre du Cothurne de Lyon devient troupe permanente en 1967.

Au total il existe aujourd'hui 9 centres dramatiques (49) et 10 trou-

(49) Liste des Centres dramatiques :

	Dates de création et de promotion	Villes-siège	Directeurs lors de la création	Directeurs actuels
Comédie de l'Est	1947	Strasbourg	Roland Pietri	Hubert Gignoux
Comédie de St-Etienne ...	1947	St-Etienne	Jean Dasté	Jean Dasté
Grenier de Toulouse	1949	Toulouse	Maurice Sarrazin	Maurice Sarrazin
Centre dramatique du Sud-Est	1952	Aix-en-Provence	Gaston Baty	Antoine Bourseiller
Comédie de l'Ouest	1949	Rennes	Hubert Gignoux	Georges Goubert et Guy Parigot
Centre dramatique du Nord	1963	Tourcoing	André Reybaz	André Reybaz
Comédie de Bourges ...	T.P. en avr. 61 C.D. en jan. 63	Bourges	Gabriel Monnet	Gabriel Monnet
Théâtre de la Cité	T.P. en déc. 59 C.D. en jan. 63	Villeurbanne	Roger Planchon	Roger Planchon et Raymond Gilbert
Théâtre de l'Est-Parisien .	T.P. en 1960 C.D. en 1966	Paris-20e	Guy Retoré	Guy Retoré

pes permanentes (50). Grâce à tous ces efforts, le déséquilibre culturel entre Paris et la province s'est considérablement atténué : alors que le nombre des spectateurs parisiens était, au cours de la saison 1964, de 1.854.000 (1.096.000 pour les théâtres subventionnés, 758.000 pour les théâtres privés), les centres dramatiques et les troupes permanentes ont donné, au cours de la saison 1963-64, plus de 3.000 représentations devant 1.300.000 spectateurs. Si une disparité sensible continue à persister, les progrès réalisés sont néanmoins substantiels : en 1946, il y avait un spectateur provincial pour 50 spectateurs parisiens !

Une véritable renaissance théâtrale s'est ainsi produite dont nous analyserons les composantes et la portée en étudiant les deux types d'institutions dont l'Etat s'est fait le promoteur : les centres dramatiques et les troupes permanentes.

La consultation des archives des « Arts et Lettres » et une enquête que nous avons menée auprès des différentes compagnies, permettent d'affirmer que le centre dramatique se différencie de la troupe permanente par l'origine de sa création, son mode de financement et le

(50) Liste des Troupes permanentes :

	Dates de création	Villes-siège	Directeurs
Comédie des Alpes	1960	Grenoble	Bernard Lesage René Floriet
Théâtre de Bourgogne ..	1960	Beaune	Jacques Fornier
Théâtre de Caen	1963	Caen	Jo Tréhard
Théâtre de Champagne ..	1960	Reims	André Mairal
Théâtre Populaire des Flandres	1963	Lille	Cyril Robichez
Comédie de Nantes	1960	à la recherche d'une nouvelle ville-siège, à la suite d'un conflit avec la municipalité	Jean Guichard
Tréteaux de France	1962		Jean Danet
Centre Théâtral du Limousin	1966	Limoges	Jean-Pierre Laruy Georges Regnier
Théâtre du Bassin de Longwy	1966	Longwy	Marc Renaudin
Théâtre du Cothurne ...	1967	Lyon	Marcel-Noël Maréchal

Le théâtre quoditien de Marseille, créé en 1960 et qui avait comme siège Marseille et pour Directeur, M. Fontayme, a aujourd'hui disparu.

contenu de sa mission. En revanche, il lui ressemble par la diversité de ses formes juridiques et l'identité des contrôles dont il est l'objet de la part de l'Etat.

I. — La spécificité respective du centre dramatique et la troupe permanente.

A. — *Le processus de création.*

En règle générale, la création d'un centre dramatique est une création étatique « ex nihilo », la fondation d'une troupe permanente est, au contraire, la consécration d'efforts entrepris par une compagnie.

L'implantation d'un centre dramatique a été, jusqu'à présent, plus le résultat d'une initiative de l'Etat que la conséquence d'un travail individuel. La qualification de troupe permanente suppose, par contre, une activité préalable. Alors que l'Etat est à l'origine d'un centre dramatique, les premiers fondateurs d'une troupe permanente sont le plus souvent une compagnie et des collectivités locales.

Cette différence, dans le processus de création, s'explique par des raisons « historiques » : A une époque où il existait peu de troupes de province, où l'idée de décentralisation n'était pas encore entrée dans les mœurs, l'Etat se devait de prendre des initiatives, de créer directement des organismes décentralisés. Le « désert culturel » ne pouvait se peupler qu'après un effort initial de sa part. L'administration a donc délégué à travers la France des « missi dominici » chargés de mettre en place des centres dramatiques : Dasté est envoyé à Saint-Etienne en 1947, Gignoux à Rennes en 1949, Baty à Aix en 1950. Pour reprendre une expression utilisée par les spécialistes de l'économie des pays sous-développés, il fallait assurer le « décollage », le « take off » de l'activité théâtrale en province par une « poussée initiale » (un « big push ») selon l'expression de l'économiste Rosenstein-Roden). Le processus de développement (en matière économique comme en matière culturelle) est en effet cumulatif. L'économiste C. Myrdall cite souvent cette parole de l'Evangile : « On donnera à ceux qui possèdent déjà. Mais à ceux qui n'ont rien, on leur enlèvera le peu qu'il leur reste. » A partir du moment où l'Etat a réussi à susciter les activités théâtrales en province, l'encouragement seul a suffi. Cela correspond à la période des années 1960 où l'Etat a reconnu un grand nombre de troupes permanentes.

Cette analyse n'est pas une présentation de la doctrine officielle qui, en l'occurrence, fut souvent hésitante, sinon inexistante; elle est une tentative d'explication *a posteriori* de la différence de nature entre le centre dramatique et la troupe permanente qui s'appuie sur les faits.

		1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	Total par troupe des participations respectives de l'Etat et des Collectivités locales				
										En chiffre absolu			En pourcentage	
										Etat	Collectiv. locales	Total	Etat	Collectiv. locales
THEATRE DE BOURGOGNE	Etat Beaune + autres municipalités Côte-d'Or + autres départements	120.000 + 60.000 = 180.000	200.000 + 65.000 = 265.000 3.500 20.000 + 2.250 = 25.750	200.000 + 20.000 = 220.000 27.950 24.000 = 51.950	230.000 9.120 45.000 + 4.750 = 58.870	230.000 + 20.000 = 250.000 170.000	300.000 22.000 + 86.350 = 300.000 103.000 = 211.350	400.000 + 30.000 = 430.000 21.000 + 105.300 = 225.000 25.000 + 73.700 = 655.000	380.000 + 80.000 = 460.000 21.000 + 98.700 = 228.650 25.000 + 83.950 = 688.650	2.335.000	1.071.570	3.306.570	70 %	30 %
		180.000	290.750	271.950	288.870	420.000	511.350	655.000						
THEATRE DE CAEN	Etat Caen Département			20.000 40.000	80.000 40.000	80.000 80.000	20.000 20.000	300.000 80.000	350.000 80.000 20.000 = 100.000	850.000	360.000	1.210.000	70 %	30 %
		5.000		60.000	120.000	160.000	40.000	380.000	450.000					
COMEDIE DES ALPES	Etat Grenoble + autres municipalités Isère		60.000 + 34.880 = 94.880 10.500 = 10.500	60.000 22.000	80.000 30.000 + 600 = 80.600 30.000 = 60.000	80.000 30.000 25.000 = 55.000	80.000 54.000 + 10.274,45 = 80.000 25.000 = 89.274,45	100.000 + 50.000 = 150.000 80.000 + 17.454,5 = 127.454,5 30.000 = 277.454,5	180.000 100.000 30.000 = 130.000	729.880	494.828,95	1.224.708,95	59,5 %	40,5 %
		5.000	105.380	82.000	140.600	135.000	169.274,45	277.454,5	310.000					
THEATRE DE CHAMPAGNE	Etat Reims + autres municipalités Marne + autres départements	80.000 + 10.000 = 90.000 150 2.550 = 2.700	80.000 + 25.000 = 105.000 100 1.500 + 200 = 1.800	80.000 6.000 1.500 + 2.050 = 9.550	90.000 25.000 + 25.816 = 68.316 13.500 + 4.000 = 68.316	90.000 45.000 25.000 + 3.750 = 73.750	90.000 55.000 + 25.900 = 113.150 30.000 + 2.250 = 203.150	100.000 55.000 + 9.100 = 102.400 30.000 + 8.300 = 202.400	145.000 55.000 + 25.000 = 122.000 30.000 + 12.000 = 267.000	790.000	493.666	1.283.666	61 %	39 %
		92.700	106.800	89.550	158.316	163.750								
TRETEAUX DE FRANCE	Etat Municipalité Autres départements	50.000 2.800 = 50.000 2.800	50.000 = 50.000	75.000 7.122 = 75.000 7.122	90.000 = 90.000	90.000 6.500 = 90.000 6.500	110.000 15.609 110.000 = 110.000 125.609	100.000 + 150.000 = 250.000 16.070,4 + 121.500 = 137.570,4	130.000 + 350.000 = 480.000 14.420 25.000 + 120.000 = 159.420	1.195.000	439.021,4	1.634.021,4	73 %	27 %
		52.800	50.000	82.122	90.000	96.500	235.609	387.570,4	639.420					
THEATRE DU COTHURNE	Etat Municipalité Département								120.000 10.000 15.000 = 120.000 25.000	120.000	25.000	145.000	83 %	17 %
									145.000					
THEATRE POPULAIRE DES FLANDRES	Etat Lille + autres municipalités Nord + autres départements	5.000 100.000 50.000 = 5.000 150.000	40.000 100.000 50.000 = 40.000 150.000	50.000 100.000 50.000 = 50.000 150.000	80.000 25.000 + 20.000 = 80.000 120.000 + 20.000 = 185.000	80.000 25.000 + 16.500 = 80.000 150.000 + 37.500 = 229.000	80.000 42.000 + 15.300 = 80.000 150.000 + 65.500 = 272.800	100.000 44.500 160.000 + 71.000 = 100.000 275.500	120.000 25.000 + 44.500 = 120.000 200.000 + 82.000 = 351.500	555.000	1.763.800	2.318.800	24 %	76 %
		155.000	190.000	200.000	265.000	309.000	352.800	375.500	471.500					
CENTRE THEATRAL DU LIMOUSIN	Etat Limoges + autres municipalités Haute-Vienne + autres départements							80.000 60.000 40.000 + 20.000 = 80.000 120.000	120.000 90.000 90.000 = 120.000 180.000	200.000	300.000	500.000	40 %	60 %
								200.000	300.000					
COMPAGNIE JEAN GUICHARD	Etat Nantes + autres municipalités Loire-Atlantique	80.000 + 20.000 = 100.000 22.500 + 1.340 = 25.440 1.600	80.000 + 30.000 = 110.000 46.000 + 13.800 = 60.820 1.020	80.000 17.400 + 1.950 = 19.350	90.000 155.000 + 32.000 = 187.000	90.000 165.000 + 12.250 = 178.270 1.020	90.000 165.000 + 20.560 = 189.160 3.000 + 600	100.000 19.600 10.000 = 100.000 29.600	120.000 = 120.000	780.000	689.640	1.469.640	53 %	47 %
		125.440	170.820	99.350	277.000	268.270	279.160	129.000	120.000					
THEATRE DU BASSIN DE LONGWY	Etat Longwy + autres municipalités Meurthe-et-Moselle + autres départements							80.000 80.000 = 80.000 80.000	100.000 + 30.000 = 130.000 130.000 = 130.000	210.000	210.000	420.000	50 %	50 %
								160.000	260.000					
THEATRE QUOTIDIEN DE MARSEILLE	Etat Marseille + autres municipalités	100.000 + 20.000 = 120.000	100.000 + 60.000 = 160.000	100.000 + 50.000 = 150.000 2.000 3.000 = 5.000	150.000 = 150.000	150.000 = 150.000	150.000 2.000 10.000 = 150.000 12.000	150.000 = 150.000	Cette troupe a disparu à la fin de l'année 1966.	1.030.000	17.000	1.047.000	98 %	2 %
		120.000	160.000	155.000	150.000	150.000	162.000	150.000						
Total par année des participations respectives de l'Etat et des Collectivités locales — En chiffre absolu — Etat		550.000	824.880	735.000	890.000	910.000	920.000	1.740.000	2.225.000					
En chiffre absolu — Collectivités locales		180.940	248.870	304.972	599.786	792.520	1.033.343,45	1.177.524,9	1.426.570					
En chiffre absolu — Total		730.940	1.073.750	1.039.972	1.489.786	1.702.520	1.953.343,45	2.917.524,9	3.651.570					
En pourcentage — Etat		75 %	77 %	71 %	60 %	53 %	47 %	59 %	61 %					
En pourcentage — Collectivités locales		25 %	23 %	29 %	40 %	47 %	53 %	41 %	39 %					
Total pour l'ensemble des troupes (1) de 1960 à 1967										8.794.880	5.764.526,35	14.559.406,35	60 %	40 %

(1) Ce tableau ne comporte pas les sommes allouées par l'Etat au Théâtre de la Guilde de Ménilmontant, devenue depuis 1965 centre dramatique.

CENTRES DRAMATIQUES — SUBVENTIONS

		1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	Total par troupe des participations respectives de l'Etat et des Collectivités locales — En chiffre absolu — Etat	Collectiv. locales	Total	En pourcentage — Etat	Collectiv. locales
COMEDIE DE L'EST	Etat	700.000 + 20.000 = 720.000	700.000 + 10.000 = 710.000	700.000 = 700.000	850.000 = 850.000	850.000 = 850.000	857.560 = 857.560	1.100.000 = 1.100.000	1.180.000 (700 Alsace-Lor. + 480 D.D.) = 1.180.000	6.967.560	690.843,04	7.658.403,04	91 %	9 %
	Syndicat intercommunal	29.017 } 45.317	28.868 } 45.168	48.721 } 67.271	81.121 } 106.621	18.683 + 37.098 } 85.631	55.781,44 } 86.781,44	69.726,8 } 143.526,8	69.726,8 } 110.526,8					
	Bas-Rhin + autres départements	16.300	16.300	18.550	5.000 + 20.500	10.000 + 19.850	31.000	50.000 + 23.800	20.000 + 20.800					
		765.317	755.168	767.271	956.621	935.631	944.341,44	1.243.526,8	1.290.526,8					
COMEDIE DE SAINT-ETIENNE	Etat	400.000 = 400.000	400.000 = 400.000	450.000 = 450.000	450.000 = 450.000	500.000 = 500.000	500.000 + 49.715 = 549.715	700.000 + 100.000 = 800.000	750.000 + 100.000 = 850.000	4.399.715	471.650,8	4.871.365,8	90 %	10 %
	Saint-Etienne + autres municipalités	25.000 + 8.180 } 48.930	25.000 + 14.964 } 55.614	45.000 + 7.164 } 67.864	35.000 + 7.150 } 57.450	62.250 + 3.400 } 80.650	7.910 } 25.910	22.086,8 + 6.846 } 46.232,8	60.000 + 9.000 } 89.000					
	Loire + autres départements	15.000 + 750	15.000 + 650	15.000 + 700	15.000 + 300	15.000	17.500 + 500	17.500	20.000					
		448.930	455.614	517.864	507.450	580.650	575.625	846.232,8	939.000					
THEATRE DE LA CITE DE VILLEURBANNE	Etat	300.000 + 11.200 = 311.200	300.000 + 80.000 = 380.000	300.000 + 80.000 = 380.000	540.000 = 540.000	540.000 = 540.000	600.000 = 600.000	700.000 + 200.000 = 900.000	750.000 + 200.000 = 950.000	4.601.200	636.400	5.237.600	88 %	12 %
	Villeurbanne	60.600 } 66.600	60.600 } 66.600	60.600 } 68.600	60.600 } 68.600	80.000 } 90.000	80.000 } 90.000	80.000 } 90.000	90.000 } 100.000					
	Rhône	6.000	6.000	6.000	6.000	10.000	10.000	10.000	10.000					
		377.800	446.600	446.600	606.600	630.000	690.000	990.000	1.050.000					
GRENIER DE TOULOUSE	Etat	300.000 = 300.000	300.000 = 300.000	300.000 = 300.000	450.000 = 450.000	450.000 = 450.000	450.000 = 450.000	700.000 = 700.000	750.000 + 100.000 = 850.000	3.800.000	951.839,99	4.751.839,99	80 %	20 %
	Toulouse + autres municipalités	35.000 + 600 = 35.600	35.000 + 600 = 35.600	55.000 + 600 = 55.600	35.000 + 400 = 35.400	35.000 = 35.000	250.000 + 420 = 250.420	254.219,99 = 254.219,99	250.000 = 250.000					
		335.600	335.600	355.600	485.400	485.000	700.420	954.219,99	1.100.000					
CENTRE DRAMATIQUE DU SUD-EST	Etat	300.000 = 300.000	300.000 = 300.000	300.000 = 300.000	400.000 = 400.000	400.000 = 400.000	400.000 = 400.000	400.000 + 230.000 = 630.000	750.000 + 100.000 = 850.000	3.580.000	434.050	4.014.050	89 %	11 %
	Aix + autres municipalités	24.000 + 1.575 } 28.825	30.000	33.675	57.000	27.000 + 2.600 } 35.850	100.000 + 5.700 } 113.700	100.000 = 100.000 } 135.000						
		3.250				3.000 + { 1.250 / 2.000 }	5.000 + 3.000	25.000 + 10.000						
		328.825	330.000	333.675	400.000	457.000	435.850	743.700	985.000					
COMEDIE DE BOURGES	Etat	20.000 = 20.000	80.000 + 80.000 = 160.000	80.000 = 80.000	190.000 = 190.000	190.000 = 190.000	170.000 = 170.000	555.000 = 555.000	600.000 = 600.000	1.965.000	785.000	2.750.000	71,5 %	28,5 %
	Bourges	6.000 = 6.000	100.000 = 105.000	5.000 = 85.000	80.000 = 85.000	80.000 = 85.000	200.000 + 4.000 = 209.000	200.000 = 210.000						
	Cher				5.000 = 85.000	5.000 = 85.000	5.000 = 85.000	5.000 = 209.000	10.000 = 210.000					
		166.000	185.000	275.000	275.000	255.000	764.000	810.000						
CENTRE DRAMATIQUE DE L'OUEST	Etat	300.000 = 300.000	300.000 + 7.500 = 307.500	300.000 + 55.000 = 355.000	350.000 = 350.000	350.000 = 350.000	400.000 = 400.000	550.000 + 100.000 = 650.000	600.000 = 600.000	3.312.500	889.840	4.202.340	79 %	21 %
	Rennes + autres municipalités	25.000 + 19.350 } 52.000	25.000 + 56.750 } 89.360	40.000 + 26.750 } 76.360	40.000 + 38.450 } 90.060	51.000 + 36.010 } 103.860	40.000 + 63.300 } 146.700	40.000 + 63.000 } 176.500	40.000 + 65.000 } 155.000					
	Ille-et-Vilaine + autres départements	3.000 + 4.650	3.000 + 4.610	3.000 + 6.610	3.000 + 8.610	3.000 + 13.850	43.400	48.500 + 25.000	50.000					
		352.000	396.860	431.360	440.060	453.860	546.700	826.500	755.000					
CENTRE DRAMATIQUE DU NORD	Etat	300.000 + 10.000 = 310.000	300.000 = 300.000	300.000 = 300.000	400.000 = 400.000	400.000 = 400.000	400.000 = 400.000	550.000 = 550.000	600.000 = 600.000	3.260.000	821.551,76	4.081.551,76	80 %	20 %
	Tourcoing + autres municipalités	10.000	50.100 } 78.250	15.000 + 21.350 } 89.250	20.000 + 29.900 } 108.150	108.705	20.000 + 33.146,76 } 133.146,76	25.000 + 31.750 } 137.250	25.000 + 37.300 } 156.800					
	Nord + autres départements	320.000	28.150	40.000 + 12.900	40.000 + 18.250		40.000 + 40.000	40.000 + 40.500	50.000 + 44.500					
			378.250	389.250	508.150	508.705	533.146,76	687.250	756.800					
T. E. P.	Etat	100.000 = 100.000	100.000 + 65.000 = 165.000	100.000 + 10.000 = 110.000	150.000 = 150.000	150.000 = 150.000	1.730.000 + 50.000 = 1.780.000	1.740.000 = 1.740.000	1.700.000 = 1.700.000	5.895.000		5.895.000	100 %	0 %
Total par année des participations respectives de l'Etat et des Collectivités locales — En chiffre absolu — Etat		2.761.200	3.022.500	2.975.000	3.780.000	3.830.000	5.607.275	7.625.000	8.180.000					
Collectivités locales		287.272	406.592	561.620	549.281	645.846	853.808,2	1.170.429,59	1.206.326,8					
Total		3.048.472	3.429.092	3.536.620	4.329.281	4.475.846	6.461.076,2	8.795.429,59	9.386.326,8					
En pourcentage — Etat		90,5 %	88 %	84 %	87 %	85,5 %	87 %	87 %	87 %					
Collectivités locales		9.5 %	12 %	16 %	13 %	14,5 %	13 %	13 %	13 %					
Total pour l'ensemble des centres dramatiques de 1960 à 1967										37.780.975	5.681.175,59	43.462.150,59	87 %	13 %

Nous devons cependant apporter à nos conclusions quelques correctifs :

— en premier lieu, ce processus de création n'a pas été d'application générale; il a comporté quelques exceptions. Sur les neuf centres dramatiques actuellement existants, trois au moins n'ont pas été créés directement par l'Etat : il s'agit de la Comédie de Bourges, du Grenier de Toulouse et du Théâtre de la Cité. A l'inverse, une des troupes permanentes a été implantée directement par l'Etat : le Théâtre du Bassin de Longwy;

— en second lieu, cette différenciation de la troupe permanente du centre dramatique selon le processus de création a, aujourd'hui en grande partie, perdu sa signification : il n'est plus besoin, sauf cas exceptionnels, de procéder à cette « poussée initiale ». Bien au contraire, de nombreuses troupes se créent un peu partout en province qui réclament leur reconnaissance officielle. Si l'Etat décide de multiplier le nombre des troupes permanentes et des centres dramatiques, il n'est plus tenu de le faire par un acte d'autorité, il lui suffit de donner sa « bénédiction » à des compagnies existantes.

Loin même d'être cet acte *initial* de stimulation, la création d'un centre dramatique devient de plus en plus un procédé de « superconsécration » : ainsi la Comédie de Bourges, nommée troupe permanente en avril 1961, a été ensuite qualifiée de centre dramatique en janvier 1963; il en a été de même pour le Théâtre de la Cité de Villeurbanne promu troupe permanente en décembre 1959, et érigé en centre dramatique en janvier 1963.

Néanmoins, la différence d'origine entre les premiers centres et les troupes permanentes a, aujourd'hui encore, des incidences financières.

B. — *Le mode de financement.*

La différence essentielle entre le centre dramatique et la troupe permanente réside dans l'importance de la participation financière de l'Etat qui est plus élevée pour le premier que pour la seconde. Cette différence s'apprécie d'une part par le montant de la subvention de l'Etat, d'autre part par le pourcentage de cette subvention par rapport aux aides des collectivités locales.

1° *Le montant de la subvention d'Etat.*

En chiffre absolu, l'aide de l'Etat aux centres dramatiques est beaucoup plus substantielle : en 1967, 8.180.000 F. ont été attribués aux centres dramatiques, 2.225.000 F. aux troupes permanentes. Le total des subventions de l'Etat depuis 1960 représente une somme

de 37.780.975 F. pour les centres et de 8.794.880 F. pour les troupes. Ces dernières ont donc reçu en sept ans une somme équivalente à celle que les centres dramatiques ont obtenu en une année et demi.

2° *Le pourcentage de l'aide des collectivités locales par rapport à l'ensemble des subventions publiques.*

La différence entre les centres et les troupes apparaît encore plus saisissante lorsqu'on compare les subventions de l'Etat avec les subventions des collectivités locales. En 1967, les collectivités locales ont subventionné les centres pour une somme de 1.206.326,8 F. et les troupes pour une somme de 1.426.570 F. Le pourcentage de l'aide des collectivités locales par rapport à l'ensemble des contributions publiques est donc de 13 % pour les centres et de 39 % pour les troupes (51).

(51) Mais comme en chiffre absolu, l'aide des collectivités locales est à peine supérieure pour les troupes permanentes, il en résulte que ces dernières sont au total infiniment moins bien (ou plus mal) dotées en subventions que les centres dramatiques.

De manière générale, l'aide des collectivités locales aux troupes permanentes, comme aux centres dramatiques est tout à fait insuffisante. C'est ce que souligne un des directeurs du Centre Dramatique de l'Ouest dans une lettre adressée au maire de Rennes, le 9 septembre 1964 qui n'a rien perdu de son actualité et mérite d'être reproduite dans son intégralité :

« Cette saison sera peut-être la dernière que nous présenterons dans votre ville, dans votre département.

Depuis les origines nous avons essayé de résoudre l'équation où nous étions enfermés. Nous voulions mettre à la disposition de tous un théâtre de qualité. Pour le faire il nous fallait maintenir nos prix de places à un niveau abordable, au-dessous du prix de revient. La pauvreté de l'équipement régional en salles de spectacles, la faible capacité de ces salles aggravaient le problème.

Depuis plusieurs années nous sonnons l'alarme : la résolution de l'équation n'est possible que si les collectivités locales prennent effectivement leur part du déficit inévitable, du déficit nécessaire. Selon le plan de financement qui avait été prévu, l'aide des collectivités locales devait équilibrer celle de l'Etat. L'examen du compte d'exploitation pour 1963 (dernier exercice clos) vous indiquera que nous en sommes fort éloignés. Au cours de cet exercice, nous avons reçu des collectivités locales 90.000 F pour 405.000 F de l'Etat, soit 22 %. La ville de Rennes entre pour près de 10 % dans cette estimation, ce qui laisse bien peu à la charge des conseils généraux des 14 départements que nous visitons, des conseils municipaux des 50 villes où nous avons joué durant cette année.

La fréquentation de nos spectacles n'est pas en cause : pour la plupart des représentations, nous atteignons le plafond de capacité de la salle ; bien souvent nous refusons du monde. Dans certaines villes, nous freinons la prospection pour ne pas susciter une demande que nous ne pourrions pas satisfaire.

Nous ne pensons pas que nos prix de places puissent être élevés sans qu'une discrimination par le pouvoir d'achat ne s'instaure, ce qui serait la négation de notre action. Dans la généralité des cas, ces prix s'échelonnent de 3 F à 7,50 F, des tarifs réduits étant accordés aux jeunes et aux collectivités.

Si nous avons écrit que cette 16e saison serait peut-être la dernière, c'est que le budget prévisionnel étudié pour sa réalisation est en déséquilibre : les dépenses l'emportent sur les recettes de 110.000 F. En juin 1965, nous serons donc en faillite.

Les circonstances sont trop graves pour que nous ne vous donnions pas tous les éléments d'appréciation. Vous pourriez, en effet, penser que nous menons, tout

Certains cas particuliers sont frappants : ainsi, la subvention de l'Etat au théâtre populaire des Flandres (troupe permanente) qui pourtant existe depuis 1949, ne représente-t-elle que 26 % en moyenne pour les années 1962, 1963, 1964 et 1965; à l'inverse, le pourcentage de la subvention de l'Etat est de 78 % pour le centre dramatique du Nord (dont la zone d'action est proche de celle du théâtre populaire des Flandres et dont l'activité n'est pas supérieure à la sienne). Il y a cependant quelques exceptions en faveur de certaines troupes permanentes, tel le théâtre de Bourgogne.

simplement, un train de vie au-dessus de nos moyens. Voici des chiffres qui vous permettront d'en juger :

— Un comédien de 44 ans qui travaille dans la maison depuis la fondation, qui a tenu chaque saison des emplois de tout premier plan sur qui pèsent des responsabilités importantes dans la gestion administrative de l'entreprise, émarge au budget de la saison 1964-1965 pour 1.400 F par mois. Quel ouvrier spécialisé l'accepterait ? Il lui est arrivé d'être sollicité à Paris : on lui offrait plus du double.

— Un comédien que nous engageons à Paris pour le premier rôle d'une pièce, et qui doit vivre, pendant la durée de son contrat, hors de son foyer, à l'hôtel et au restaurant, reçoit 1.000 F par mois.

C'est le salaire du planton de la Maison de la Radio. Une speakrine titulaire reçoit 1.400 F (à la télévision 50 F par apparition).

Autre terme d'appréciation : la Convention collective qui nous régit a fixé, depuis le 1er janvier 1963 le salaire minimum mensuel des artistes à 800 F, pour la catégorie la plus basse. Les revendications qui nous sont présentées pour la revalorisation de ce chiffre le porteraient à 1.200 F. Nous les estimons justifiées, mais nous sommes dans l'impossibilité absolue de les admettre. Notre activité sera probablement perturbée par des arrêts de travail au début de 1965.

Au budget de la saison 1964-1965, les frais généraux s'inscrivent pour 79.450 F. Si l'on compare ce chiffre avec celui de la saison 1954-1955, il y a 10 ans, nous constatons une augmentation de 60 % qui a donc suivi exactement celle du coût de la vie, alors que nos activités ont connu une très large expansion : 20 % de représentations en plus.

Ce sont nos frais d'exploitation qui constituent, après la masse des salaires et des charges, le poste le plus lourd. Mais c'est que dans ce domaine nous dépendons directement de l'industrie privée : fournisseurs, transporteurs, directeurs de salles. Dans trop de villes démunies de salle municipale, nous sommes obligés de passer sous les fourches caudines de directeurs de cinémas qui ne tiennent aucun compte, ni des buts que nous poursuivons, ni des moyens dont nous disposons, ni des tarifs que nous pratiquons et qui nous appliquent les conditions qu'ils proposent à Johnny Hallyday (prix des places 12 à 25 F).

Dans quelques villes même, où les Municipalités ont abandonné la gestion de leur théâtre à un concessionnaire-commerçant, c'est à ces conditions injustes, prohibitives, que nous sommes reçus dans ce qui devrait pourtant rester un service public.

Une petite enquête nous a permis de constater que la situation qui nous est faite dans l'Ouest est loin d'être celle des autres Centres. Les Conseils généraux de l'Ille-et-Vilaine et des Côtes-du-Nord, qui sont les plus généreux à notre égard, nous donnent 3.000 F par an. Celui de la Côte-d'Or accorde 35.000 F par an au Théâtre de Bourgogne.

La ville de l'Ouest (Rennes mise à part) qui nous soutient le plus efficacement : Saint-Brieuc, nous a attribué 4.000 F pour la saison 1963-1964 (et la disposition entièrement gratuite du Théâtre Municipal), soit 550 F environ par représentation. Nombreuses sont les villes qui accordent au C.D.N. et au C.D.E. (avec

D'une façon plus générale, la différence essentielle entre centres dramatiques et troupes permanentes est que le financement de l'Etat est largement majoritaire pour les premiers et dépasse légèrement la moitié pour les secondes. Le désir du ministère est de persévérer dans cette voie en refusant notamment toute nouvelle reconnaissance de troupes permanentes, sans engagement de la ville ou des collectivités locales de donner régulièrement la moitié des subventions.

Si l'on faisait intervenir la morale et la justice dans une appréciation de la situation respective des troupes permanentes et des centres dramatiques face au mécénat d'Etat, il y aurait quelque raison de crier à l'iniquité : la plupart des troupes permanentes n'ont-elles pas fait les efforts les plus courageux ? N'ont-elles pas longtemps vécu dans l'insécurité et la mendicité en attendant que l'Etat leur apporte son soutien ? Les centres dramatiques au contraire (notamment ceux de l'Est, de l'Ouest et du Nord) n'ont-ils pas, dès le départ, bénéficié de subventions — faibles certes — (52), mais réelles tout de même ?

La vérité est que l'Etat n'a pas la tendresse et la reconnaissance comme premières vertus et que d'autres considérations motivent ses décisions. Le contenu de la mission qu'il confie à ces troupes détermine pour l'essentiel sa politique financière.

les mêmes avantages en nature) des subventions de l'ordre de 1.000 F à 1.500 F par représentation...

Après 15 années d'exploitaiton, dans des conditions difficiles où nous avons accepté de pénibles sacrifices, nous avons souvent l'amère impression que l'on « exploite » un peu notre opiniâtreté et notre conscience. Car, enfin, à qui profite la décentralisation ?

Nous ne demandons pas l'aumône. Nous pensons que le problème se pose aujourd'hui en ces termes :

— Ou bien notre travail est sans intérêt, et il est inutile de prolonger cette futile et coûteuse activité.

— Ou bien il s'inscrit nécessairement dans le cadre général d'une politique de réanimation de la province, et il est essentiel que les Collectivités locales contribuent à lui fournir des outils de travail et des moyens... »

L'un des Directeurs,
G. Goubert.

(52) Les crédits destinés à l'ensemble des centres dramatiques étaient effectivement très faibles jusqu'en 1959 :

1946	8.000.000 F.	1953	72.000.000 F.
1947	17.000.000 F.	1954	74.000.000 F.
1948	20.000.000 F.	1955	77.000.000 F.
1949	31.900.000 F.	1956	85.000.000 F.
1950	35.000.000 F.	1957	100.000.000 F.
1951	35.000.000 F.	1958	100.000.000 F. *
1952	72.000.000 F.		

* Francs anciens.

C. — *Le contenu de la mission.*

La vocation de ces deux types d'institutions est différente : les centres dramatiques les plus importants sont destinés à devenir des théâtres nationaux populaires de province; les troupes permanentes ont pour fonction de compléter l'action des centres dramatiques.

1° *Le Centre Dramatique National, futur T.N.P. de province.*

« Elément majeur et moteur de la décentralisation, les centres « dramatiques nationaux dans le sens de leur évolution naturelle doi- « vent maintenant être conduits à une situation comparable à celle du « théâtre national populaire » (53). « Le centre dramatique, précise « M. Biasini, c'est la cellule majeure, c'est la consécration. Arrivé à « un certain stade de développement, il se doit de devenir théâtre « national populaire » (54). Dans cette perspective, l'activité des centres dramatiques tend à se replier sur les capitales où ils ont leur siège, abandonnant progressivement certaines des tournées qu'ils entreprenaient habituellement dans leur zone de rayonnement et laissant ainsi aux troupes permanentes un secteur d'action important. L'objectif est donc de doter les centres dramatiques de moyens tels qu'ils puissent un jour assumer la tâche de « T.N.P. de province ». Le premier de ces T.N.P. aurait dû être le théâtre de la Cité pour lequel avait été envisagée la construction à Lyon d'un ensemble culturel dont le coût aurait été de trois milliards d'anciens francs. Mais le refus de la municipalité de Lyon d'accorder à Roger Planchon la plénitude des pouvoirs de direction sur ce théâtre a fait échouer le projet.

Pour compléter le réseau des centres dramatiques, la création de deux centres dramatiques, l'un à Bordeaux, l'autre dans la région du Languedoc-Roussillon est actuellement à l'étude. Ainsi sera atteint le chiffre de dix centres dramatiques (55) que se proposait de réaliser, mais de ne pas dépasser la Direction du Théâtre et de l'Action culturelle.

2° *La troupe permanente, complément du centre dramatique.*

Les troupes permanentes dont le nombre maximum a été fixé à treize, constituent le réseau secondaire de la décentralisation. Elles ont

(53) Mlle Ajer (note citée, p. 10).

(54) *Le Figaro Littéraire* du 22 juillet 1965 (interview de M. Biasini par Maurice Tillier), p. 12.

(55) Mis à part le Théâtre de l'Est Parisien qui relève d'un statut particulier. Ce chiffre a été confirmé dans la réponse apportée par l'Administration au questionnaire de la Commission des Finances du Sénat relatif au budget des Affaires Culturelles figurant dans le projet de loi de Finances pour 1967 (question n° 7, doc. ronéot.).

pour mission de visiter les communes qui n'ont jamais été prospectées par les centres et de remplacer les centres lorsque ceux-ci abandonnent certaines zones pour se replier sur leur « ville-siège » et sur les grandes villes.

Lorsque le besoin s'en fait sentir et qu'elles ont atteint un certain degré de développement, elles ont vocation à devenir centres dramatiques. Il y a là évidemment une certaine contradiction avec l'affirmation que le nombre des centres dramatiques ne devra pas excéder dix, à moins que le ministère entende ne pas inclure dans ce chiffre les centres dramatiques devenus T.N.P. de province.

Si le centre dramatique se distingue de la troupe permanente par son processus de création, son mode de financement, et sa vocation, par contre il lui ressemble par certains traits : comme elle, il revêt des formes juridiques très variées; comme elle, il est soumis à certains contrôles de la part de l'Etat.

II. — La parenté entre le centre dramatique et la troupe permanente.

A. — *Diversité des formes juridiques.*

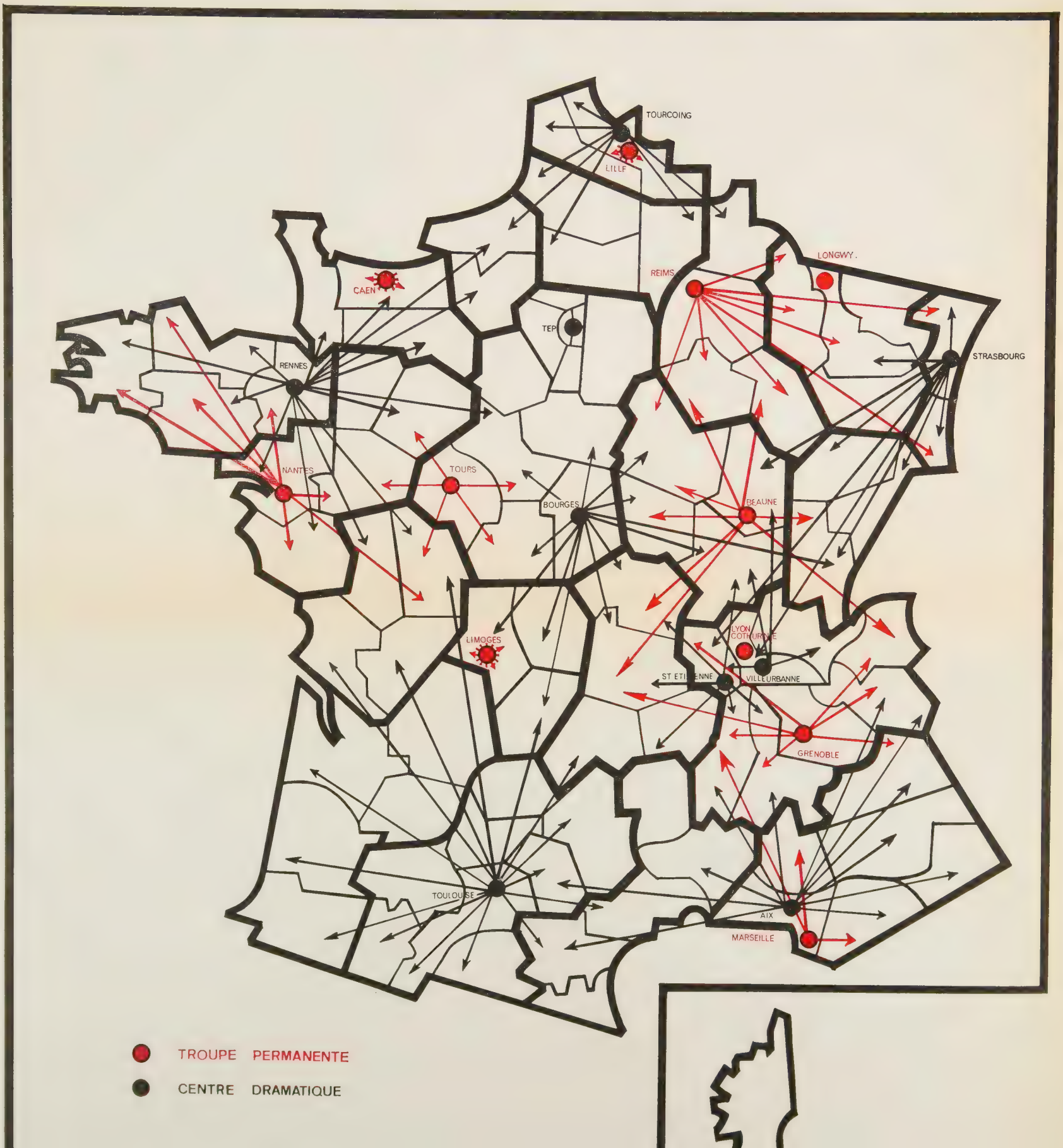
Les centres dramatiques comme les troupes permanentes se caractérisent par une très grande variété de régimes juridiques (voir tableau p. 247). Il n'y a pas un moule identique pour toutes les compagnies, il n'y a pas, comme pour les maisons de la culture, de statut-type et cela est une excellente chose, car rien n'est plus artificiel et dangereux que d'imposer une formule-type à des organismes répartis sur le territoire national qui ont chacun leurs besoins propres et leurs particularités (56).

Le système le plus volontiers adopté est celui de la société coopérative ouvrière de production qui offre l'avantage de la souplesse, mais qui, par contre, présente deux inconvénients : d'une part, la troupe est soumise à l'imposition sur les bénéfices industriels et commerciaux, d'autre part, son actif revient, en cas de dissolution, à la masse commune de la confédération générale des sociétés coopératives ouvrières de production (57).

(56) Pour un autre ordre d'institutions (les maisons de jeunes), Robert Brichet a bien raison d'affirmer « Rien ne serait pire que le quadrillage de la population avec sa maison des jeunes-type, à l'administration-type, aux loisirs-types » (les maisons des jeunes et de la culture, Ed. Perrin, mars 1966, p. 8). Son propos est transposable aux centres dramatiques et aux troupes permanentes.

(57) Cf. le livre d'Antoine Antoni : « La Coopération ouvrière de production » (Collection « Connaissance et pratique de la Coopération », 1963).

DECENTRALISATION THEATRALE



REGIMES JURIDIQUES DES CENTRES DRAMATIQUES ET DES TROUPES PERMANENTES

I. — Centres dramatiques.

Comédie de Bourges : Association 1901.

Comédie de l'Est : Syndicat intercommunal constitué selon les lois des 5 avril 1884 et 11 avril 1946.

Comédie de l'Ouest : Société coopérative ouvrière de production.

Centre dramatique du Nord : Société coopérative ouvrière de production.

Centre dramatique du Sud-Est : Société coopérative ouvrière de production.

Théâtre de l'Est Parisien : Association 1901.

Théâtre de la Cité - Villeurbanne : Société anonyme.

Comédie de Saint-Etienne : Société coopérative ouvrière de production.

Grenier de Toulouse : Entreprise individuelle.

II. — Troupes permanentes.

Comédie des Alpes : Société coopérative ouvrière de production.

Théâtre de Bourgogne : Société coopérative ouvrière de production.

Théâtre-Maison de la Culture de Caen : Association 1901.

Théâtre de Champagne : Société anonyme.

Théâtre Populaire des Flandres : Société coopérative ouvrière de production.

Tréteaux de France : Société anonyme.

Théâtre du Bassin de Longwy : Association 1901.

Centre Théâtral du Limousin : Association 1901.

Comédie de Nantes : Entreprise individuelle.

Théâtre du Cothurne : Société coopérative ouvrière de production.

Quelques troupes (Bourges, Caen, Limoges, T.E.P.) sont placées sous le régime de l'association qui, avantageux sur le plan fiscal, empêche en revanche le directeur de la troupe (évidemment salarié) d'être le responsable officiel.

On relève deux cas d'exploitation personnelle : il s'agit du Grenier de Toulouse et de la Comédie de Nantes. Deux troupes ont choisi la société anonyme : le Théâtre de Champagne et les Tréteaux de France.

Une situation originale mérite d'être rapidement examinée, celle du centre dramatique de l'Est :

Un syndicat intercommunal « Centre dramatique de l'Est » est créé en 1946 (58). Il comprend les villes de Colmar, Mulhouse, Strasbourg, Haguenau et Metz. Fruit du dynamisme de quelques communes, le syndicat reçoit en même temps l'appui de l'Etat.

Dans les premières années, la gestion du théâtre est assurée directement par le syndicat. Mais le système de la régie apparaît bientôt comme inadapté aux conditions d'exploitation d'une troupe itinérante. Il y est mis fin en 1953 : l'exploitation de la troupe est désormais concédée à un entrepreneur de spectacles, nommé par le Président du syndicat intercommunal après agréments du Préfet du département où le syndicat a son siège et du ministre de l'Education nationale. Le concessionnaire prend le titre de Directeur général du centre dramatique de l'Est.

Une nouvelle réforme intervient en 1957 : pour échapper à diverses impositions et à certaines obligations commerciales, le directeur fait créer, en accord avec le syndicat, une société coopérative ouvrière de production (59) dont il devient le Président Directeur général.

Trois systèmes de gestion ont ainsi été successivement expérimentés : gestion directe par le syndicat intercommunal (de 1947 à 1952), gestion concédée à un particulier (1953 à 1957), gestion assurée par un concessionnaire, lui-même président directeur général d'une société coopérative ouvrière de production (depuis 1957) (60).

La variété de ces formes juridiques ne saurait cependant faire illusion. Si les troupes ont le choix de leur « façade », elles se trouvent en fait dans une situation identique vis-à-vis de l'Etat.

B. — *Identité des contrôles étatiques.*

Ces contrôles sont prévus d'une part dans *les statuts* où le ministère fait en général figurer une clause relative à la désignation du directeur et d'autre part dans *une sorte de contrat* passé annuellement entre le ministère et les troupes. Cette double source des pouvoirs de l'Etat en matière de contrôle des troupes et l'absence de réglementation générale en ce domaine témoignent de l'empirisme de l'action de l'Etat et du caractère contractuel de son intervention.

(58) Arrêté préfectoral du 27 décembre 1946, complété par un autre arrêté du 9 juin 1947.

(59) « Structure légale la mieux adaptée à l'exploitation d'une entreprise culturelle », estime à juste titre Raymond Wirth, administrateur du C.D.E. (note ronéot., 1965).

(60) Les villes de Nancy et Thionville ont demandé et obtenu leur adhésion au syndicat, respectivement en 1958 et en 1961. Le siège du syndicat était à l'origine à Colmar, il se trouve aujourd'hui à Strasbourg.

1° *Les statuts et la désignation du directeur.*

La plupart des statuts disposent que le directeur ne peut être nommé sans l'agrément du ministère des Affaires culturelles. En cas de vacance dans la direction d'une Compagnie, c'est à lui que revient en fait, même si le statut est muet, le pouvoir effectif de nomination du successeur.

Les statuts sont au contraire silencieux sur les conditions de révocation du directeur. Est-ce à dire que l'Etat est impuissant à obtenir le départ d'un directeur qui viendrait à lui déplaire ? Certainement pas. L'Etat dispose d'une arme décisive pour obtenir satisfaction : la menace de diminution ou de suppression de la subvention. Le pouvoir du mécène est grand, même dans le silence des textes !

De ce fait, il est clair que dans le débat éventuel qui s'engagerait à ce sujet entre l'Etat et la municipalité, l'influence de l'Etat serait plus forte pour un centre dramatique (où sa contribution financière est plus élevée) que pour une troupe permanente.

2° *Le contrat annuel et les contrôles administratifs et financiers.*

Chaque année, la Direction du Théâtre et des Maisons de la Culture fait parvenir au directeur de chaque troupe une lettre par laquelle il l'informe du montant de sa subvention et lui précise la mission qui est la sienne. Cette mission est définie dans un texte identique pour toutes les compagnies.

Ainsi, en 1966, chaque directeur s'est-il vu rappeler « les principes fondamentaux qui doivent continuer d'inspirer et de guider (son) action et dont le respect justifie et conditionne le soutien financier de l'Etat ». Le ministère a, en effet, confié à chaque directeur, a-t-il été réaffirmé, la mission « de conduire une action de décentralisation dramatique indépendante dans sa vocation artistique, universelle dans sa signification sociale, de nature strictement professionnelle et de la meilleure qualité »; pour accomplir cette mission, chaque directeur doit prendre divers engagements.

Sur le plan artistique, les obligations sont réduites au strict minimum : « présenter chaque saison au moins trois spectacles nouveaux (dont, en principe, un spectacle classique, et, si possible, une création) et donner au moins cent représentations ».

Sur le plan financier et budgétaire, les prescriptions s'inspirent de la « nécessité absolue d'une gestion comptable irréprochable et d'une parfaite régularité dans les rapports entre le directeur et les autorités de tutelle » : chaque directeur doit, avant le 1er septembre, faire parvenir au ministère son projet de budget établi conformément à un « budget-type »; la Direction se réserve le droit d'y apporter des

modifications, « soit de forme » (ce qui est légitime) « s'il n'était pas présenté selon le modèle-type ou si le calcul de certains de ses éléments paraissait erroné », soit de fond (ce qui est plus inquiétant), « s'il existait un trop grave déséquilibre entre ses différentes parties ou si le montant total des recettes prévues était inférieur à celui des dépenses »; à la fin de chaque année civile, chaque directeur doit encore adresser au ministère un compte d'exploitation établi selon le même plan que le budget et accompagné d'un bilan; chaque trimestre enfin, un compte d'exploitation succinct doit être envoyé au ministère.

Au total, ce contrat ne fait apparaître aucun droit théorique de l'Etat à intervenir dans la définition de la politique artistique d'une troupe; par contre, en accordant à l'Etat la faculté de mettre en cause le choix de certaines dépenses, il donne indirectement à la puissance publique la possibilité de s'immiscer dans l'organisation intérieure d'une compagnie (61).

Par le biais de ce contrat et des clauses des statuts relatives à la désignation du directeur, et surtout grâce au pouvoir de la « puissance financière », il est ainsi réalisé une certaine harmonisation des situations des différents centres et troupes dans leurs rapports avec l'Etat. Les troupes, si elles souhaitent conserver leur autonomie vis-à-vis du pouvoir central et préserver leur originalité respective auraient probablement tort de réclamer une plus grande institutionalisation.

Par contre, il est une question qui appelle une réglementation complémentaire : c'est celle de l'indépendance des animateurs aussi bien dans leurs relations avec l'Etat qu'avec les collectivités locales. L'absence de clauses précises sur ce point revient en fait à donner tout pouvoir aux mécènes publics.

Pour le présent, elle aboutit fréquemment à cette espèce d'autocensure, si souvent dénoncée; consciemment ou inconsciemment, l'animateur se fait le serviteur de l'idéologie théâtrale dominante dont l'Etat est le porte-parole : atteindre un vaste public et lui présenter des spectacles de « qualité »; « la culture de contestation tend ainsi à « s'auto-censurer pour être conforme aux normes requises pour la dis- « tribution au plus grand nombre » (62) ; l'objectif de l'Etat est de répandre la culture, de la « démocratiser ». Pour répandre la culture, la « démocratiser » selon l'objectif fixé par l'Etat, l'animateur est souvent tenté de présenter un répertoire éclectique où chacun pourra trou-

(61) Notons que les statuts des troupes les plus récentes prévoient une représentation du Ministère des Affaires Culturelles au sein du Conseil d'Administration (voir en ce sens, l'article 8 des statuts de la Comédie de Bourges).

(62) Emile COPFERMANN : « Le théâtre populaire, pourquoi ? » (Maspero, 1965, p. 33).

ver satisfaction selon ses goûts : « la pièce pensante pour la bourgeoi-« sie active de telle ville; pour la cité ouvrière, Brecht ou O'Casey; « ici la pièce à thèse, là le vaudeville... » (63).

Tant que le responsable du théâtre pourra, chaque année, justifier d'un grand nombre de spectacles et de plusieurs réalisations de valeur, sa subvention lui sera donnée. Mais si par contre, il choisit un répertoire provocateur, qu'adviendra-t-il de lui ? Si par exemple aujourd'hui il montait un spectacle violemment antigaulliste, le laisserait-on « libre et indépendant » ? A n'en pas douter, il serait vraisemblablement remercié. Cette fameuse liberté de l'animateur est conditionnelle, car il n'est pas protégé contre l'arbitraire de ses financiers (et celui de l'Etat n'est pas le plus dangereux !) (64).

Pour l'avenir, les craintes sont plus fondées. Les animateurs actuels, véritables auteurs de la décentralisation, jouissent d'un grand prestige et leur rayonnement les préserve en grande partie des immixtions de l'Etat; il remplace un peu les « barrières protectrices » que devraient instituer les textes. Leurs successeurs qui n'auront peut-être pas cette « équation » personnelle, résisteront plus difficilement à la tentation de conformsime (65), conformisme au demeurant moins politique qu'esthétique. D'où la nécessité de prévoir un statut garantissant la liberté d'expression des directeurs de troupes. Nous essayerons d'en proposer les grandes lignes en conclusion générale.

*
**

Ces réserves faites, l'action de l'Etat s'est traduit par des résultats positifs : vidée de sa substance créatrice jusqu'en 1945, la province renaît depuis quelques années à la vie artistique. « Amorcé au lende-« main de la libération, le mouvement de décentralisation s'impose « aujourd'hui..., c'est la première fois que s'élabore aussi systématique-« ment, à l'échelon national, une véritable "pratique théâtrale", un « usage nouveau du théâtre » (66). Si Paris reste toujours « le plus

(63) Emile COPFERMANN, *op. cit.*, p. 34.

(64) Voir plus loin les développements consacrés aux Maisons de la Culture et au financement des collectivités locales, pp. 303 et suiv.

(65) « Le risque est grand, dit avec raison René Allio, de voir s'édifier une convention nouvelle où l'éclectisme du répertoire et de ses mises en formes viderait finalement l'événement théâtral de toute vertu de choix et de contestation (sans laquelle la création artistique n'est que fabrication d'une esthétique vide) et le réduirait à la seule célébration d'une culture figée, quand il devrait être un moment de son devenir » (René ALLIO : « Nouveaux auteurs et formes nouvelles », Brochure ronéotypée, 1966, p. 2).

(66) Françoise KOURILSKY, numéro spécial de la Revue Esprit, consacré au théâtre (mai 1965, p. 886).

« important centre d'attraction et de création » (67), « un terrain « propice, un climat existe, encore fragiles mais réels, et qui doivent « permettre dans un temps proche ou lointain, si les choses se déve- « loppent, l'éclosion d'une vie créatrice régionale » (68).

Pour que les choses se développent, il reste encore beaucoup à faire.

En premier lieu, les crédits, bien qu'ayant été fortement augmentés, sont toujours insuffisants : le T.N.P., la Comédie-Française et le Théâtre de France qui, à eux trois, touchent environ 1.100.000 spectateurs reçoivent dans le budget de 1966 13.434.480 F.; les troupes décentralisées qui s'adressent à 1.400.000 spectateurs obtiennent dans ce même budget 6.885.000 F. (69). Les troupes de province sont donc toujours défavorisées par rapport aux théâtres nationaux (70). Une étude effectuée, il y a trois ans, par les services de M. Biasini a permis d'évaluer à 8.400.000 F. (cette somme ne devrait-elle pas être aujourd'hui doublée ?) les besoins minima et immédiats de la décentralisation « somme en deçà de laquelle rien de sérieux ne peut être envisagé » (71). En particulier pour contrebattre l'attraction qu'exerce Paris sur les comédiens (72), il serait nécessaire que les centres et les troupes aient les moyens financiers de leur offrir des traitements plus élevés (73).

(67) Numéro spécial d'Esprit, Jean Dasté, p. 899.

(68) *Ibid.*, p. 899.

(69) Ces chiffres ne comportent pas les crédits d'équipement. Par ailleurs, le budget ne fait apparaître, pour la « décentralisation dramatique », qu'une somme de 6.135.000 F. En fait, il faut y ajouter la plus grande partie (700.000 F) des crédits prévus pour « les activités dramatiques et musicales en Alsace-Lorraine » (725.000 F) qui, pour l'essentiel, sont versés au C.D.E. de Strasbourg.

(70) Le projet de rapport général de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique pour le V[e] Plan affirme qu'il conviendrait « en ce qui concerne les troupes de décentralisation de s'orienter, à un rythme compatible avec les exigences financières, vers l'attribution à leur profit de subventions accrues et l'atténuation du déséquilibre qui existe entre les sommes qui leur sont allouées et celles dont bénéficient des théâtres nationaux » (p. 191).

On a calculé (Renée Saurel, Les Temps Modernes, juin 1965) que le fauteuil occupé dans un théâtre national coûte à l'Etat 32,60 F pour le lyrique et 11,19 F pour le dramatique, alors qu'il ne revient qu'à 3,50 F pour l'ensemble de la décentralisation.

Il serait juste cependant d'ajouter que les théâtres décentralisés reçoivent par ailleurs des subventions des collectivités locales, alors que les théâtres nationaux sont financés exclusivement par l'Etat.

(71) Note citée de Mlle Ajer, p. 12.

(72) « Un adolescent de province se sentant une vocation pour la peinture, la musique, la sculpture, l'architecture, le théâtre, est immanquablement attiré par Paris. Si son milieu ne crée pas un obstacle trop grand, s'il a du tempérament et du courage, il trouve un moyen d'aller. S'il réussit à se faire une place dans la capitale, presque toujours, il y reste », Jean Dasté (numéro spécial de la Revue Esprit consacré au théâtre, mai 1965, p. 899).

(73) « Le comédien des Centres — il s'agirait déjà de le former et Strasbourg seul s'y emploie — est devenu un travailleur du spectacle, plus tellement dif-

En second lieu, la plupart des troupes ne disposent pas de salles convenables (74), parfois même en sont totalement dépourvues : le Théâtre de Bourgogne, la Comédie de Nantes, le Centre Dramatique du Nord n'ont pas de locaux de travail, la Comédie de l'Ouest utilise un cinéma que la ville met à sa disposition, le Théâtre de Champagne utilise le Théâtre Municipal, le Théâtre du Bassin de Longwy a accès à une salle appartenant à une société minière. Seuls, le Théâtre de Caen, la Comédie de Bourges, la Comédie de l'Est et le Grenier de Toulouse bénéficient de conditions de travail appropriées : les deux premiers sont dans les locaux de la Maison de la Culture, le troisième est occupant propriétaire du théâtre de la Comédie de Strasbourg, le quatrième est occupant exclusif d'un théâtre municipal (voir tableaux pp. 254-255).

En troisième lieu, les troupes décentralisées en dépit de leur réussite dans la conquête d'un nouveau public, ne sont pas des troupes « populaires » (75), en ce sens que la classe ouvrière est sous-représentée dans leurs salles de spectacle. Un théâtre ne mérite d'être qualifié de « populaire » que dans la mesure où la répartition numérique entre les groupes sociaux qui composent le public est l'image et le reflet de celle de la société tout entière. Un théâtre populaire n'a certes pas pour mission d'intéresser toute la population au théâtre, mais simplement de regrouper des spectateurs représentatifs des différentes classes sociales. Les théâtres décentralisés ne répondent pas pour le moment à cette exigence. Que faire alors pour que ces théâtres soient un jour profondément enracinés dans la vie sociale ? Abaisser le prix des pla-

férent de l'électricien et du machiniste, et son salaire le prolétarise plus encore que les nouvelles conditions de travail. Si certains s'en accommodent, d'autres les refusent ; beaucoup s'en fatiguent, qu'ils les aient acceptées volontiers ou comme un pis-aller. Une nouvelle génération monte qui acceptera le lot comme naturel, à la condition pourtant d'une revalorisation ; mais en un temps de transition qui peut durer, les directeurs trouveront de plus en plus difficilement le moyen de s'attacher des éléments valables. L'anarchie du marché du travail dans la profession risque, si elle se prolonge, de déclencher — ou d'aggraver — une crise » (Raymonde TEMKINE, *op. cit.*, pp. 227-228).

(74) Roger Planchon fêtait en ces termes le 50.000e spectateur du « Schweyk dans la deuxième guerre mondiale » : « Vous n'êtes pas dans un théâtre. Les spectacles sont présentés dans des conditions déplorables. Vous entendez mal, vous êtes mal assis. Dans le hall du théâtre, il y a une exposition d'affiches. La galerie où elle se tient n'a que 50 places et vous êtes 1.000 dans cette salle, vous ne pouvez pas la voir. On pourrait mettre en route dès maintenant, une activité cinématographique et créer ainsi la première cinémathèque de province. Mais la cabine de cinéma ne fonctionne pas. » (Cité Panorama, n° 4, janvier-février 1965). Il n'est dès lors pas possible d'affirmer, à l'instar de M. Thierry Maulnier, « qu'un Planchon ou un Rétoré disposent en pleine jeunesse, de magnifiques instrument de travail » (Cahiers du Théâtre, 4, rue Cassette, Paris 6e, n° 1, p. 10).

(75) Cf. l'étude de J.-C. MARREY : « Des théâtres pour le peuple », *in* « Le lieu théâtral dans la société moderne » (édition du C.N.R.S. 1963, pp. 35 et suiv.).

ces ? Transformer l'architecture théâtrale ? Tenir des meetings culturels dans les usines ? Entretenir des relations suivies avec les comités d'entreprise ? Augmenter les subventions étatiques ? Susciter une dramaturgie nouvelle dans laquelle selon B. Dort « la description de la quotidienneté "deviendrait" accession à l'histoire » (75 *bis*) ?

EQUIPEMENT EN SALLES DES CENTRES DRAMATIQUES

Comédie de Bourges : Dispose de deux salles, une de 1.000 places, une de 500 dans la Maison de la Culture.

Comédie de l'Est : Concessionnaire du Théâtre municipal de 800 places.

Comédie de l'Ouest : Au titre de « Centre dramatique », dispose gratuitement, mais seulement trois jours par semaine du Théâtre municipal de Rennes (800 places théoriques - 500 utilisables). Forte concurrence du théâtre lyrique et des tournées.

Au titre de « Maison de la Culture », la ville concède partiellement (15 jours par mois pendant 8 mois) à « l'association préfigurative » la salle de la Cité (605 places, petit plateau, équipement restreint) où la Comédie de l'Ouest donne également quelques représentations.

Centre dramatique du Nord : Dispose gratuitement, mais très rarement (8 fois par saison en moyenne) du Théâtre municipal en état de marche. Vive concurrence du théâtre lyrique.

Centre dramatique du Sud-Est : A acquis en 1966 le droit au bail d'un vaste local où il a aménagé à ses frais avec l'aide technique du Ministère un théâtre de 350 places, une salle d'expositions et de conférences et une cafétéria.

Théâtre de l'Est Parisien : Théâtre appartenant à l'Etat et mis à la disposition de Guy Retoré, seul occupant.

Théâtre de la Cité - Villeurbanne : Théâtre : concession municipale, 1.350 places théoriques, 1.350 places utilisables pour la musique, 1.000 places utilisables pour les variétés, 700 places utilisables pour le dramatique. Equipement du théâtre même très vétuste - date de 30 ans. Aménagement fait par le Théâtre de la Cité.

Comédie de Saint-Etienne : Depuis la constitution de l'Association pour la préfiguration de la Maison de la Culture, la municipalité loue pour Jean Dasté, la salle des mutilés du travail que la Comédie de Saint-Etienne occupe seule, et où elle peut inviter d'autres troupes : 900 places.

Grenier de Toulouse : Théâtre municipal en concession - achevé en 1964. 750 places.

(75 *bis*) Bernard DORT, La vocation politique, *in* le numéro spécial de la Revue Esprit consacré au théâtre, mai 1965, p. 1016.

EQUIPEMENT EN SALLES DES TROUPES PERMANENTES

La Comédie des Alpes : Dispose d'une salle de 300 places (ancien amphithéâtre d'un lycée) confiée par la municipalité et qu'elle a entièrement aménagée à ses frais (cintres, équipement électrique, etc.). Y joue seule, mais la sous-loue parfois. Sera cependant à partir de 1968 occupant prioritaire de la nouvelle Maison de la Culture de Grenoble.

Théâtre de Bourgogne : Loue à la municipalité et pour chaque représentation le cinéma-théâtre Rex. Depuis début 1966 dispose d'un petit théâtre de poche de 100 places prêté par la municipalité et aménagé entièrement par les soins de la Comédie.

Théâtre-Maison de la Culture de Caen : La troupe de Théâtre et la Maison de la Culture ont la jouissance du Théâtre municipal (1.060 places). La municipalité se réserve le droit de l'occuper, exceptionnellement.

Théâtre de Champagne : Joue au Théâtre municipal (1.200 places dont 800 utilisables) mis gratuitement à sa disposition par la mairie, ce qui équivaut à une subvention en nature, mais ne peut en jouir qu'à certaines périodes de l'année : forte concurrence du théâtre lyrique.

Théâtre Populaire des Flandres : Joue parfois à l'Opéra municipal qu'il loue, le plus souvent au « Petit Théâtre du Pont Neuf » (148 places). (Salle des anciennes archives prêtée par la municipalité, et aménagée par la Compagnie.) Seul occupant.

Tréteaux de France : Châpiteau.

Théâtre du Bassin de Longwy : Loue à la représentation la salle des Fêtes d'une société industrielle (700 places).

Centre Théâtral du Limousin : Dispose gratuitement les lundis et mardis seulement du Théâtre municipal (1.000 places transformables en 600) et deux fois par mois à l'auditorium du même théâtre (250 places).

Comédie de Nantes : A utilisé la salle du Bel Air gratuitement mise à sa disposition par la ville jusqu'en 1966. A quitté depuis la ville de Nantes, sans réussir à obtenir une salle fixe convenablement équipée.

Théâtre du Cothurne : utilise gratuitement une salle de 180 places. Disposera à partir de juin 1968 d'un théâtre neuf de 1.300 places.

Tout cela est bien, tout cela est nécessaire, mais tout cela est insuffisant. Seules des solutions globales peuvent apporter un remède efficace à la « crise » du théâtre, expression d'une crise plus générale qui est celle de l'ensemble de la société.

Il va de soi tout d'abord que le progrès social détermine le progrès culturel. Quand on oblige des milliers de gens à exercer un métier qu'ils n'ont pas choisi, quand l'homme est transformé en outil, quand M. Taylor et ses successeurs imposent l'épuisement et l'abrutissement,

quand la distraction et le loisir sont considérés comme des « ballons d'oxygène » destinés, estime à juste titre M. Morvan-Lebesque (76) à faciliter un meilleur rendement des travailleurs, comment peut-on exiger d'un travailleur qu'il ait envie et le désir, à l'occasion du court répit qu'on lui octroie parcimonieusement, de prendre part à une activité théâtrale qui lui est étrangère ?

La solution à la crise du public ne passe pas seulement par une réforme sociale, mais aussi par une transformation radicale du système d'enseignement. Malgré leur succès dans la « popularisation » du théâtre, les pionniers de la décentralisation ne parviennent pas à dépasser un certain seuil : seules les couches évoluées de la population ouvrière répondent à leur appel, les autres — la majorité — restent à l'écart. C'est que le bas niveau d'instruction générale constitue un obstacle insurmontable et oppose une résistance persistante à leurs efforts. Mme Jeanine Larrue, dans une enquête menée auprès des métallurgistes toulousains, note que la fréquentation des théâtres est en rapport direct avec le niveau des études poursuivies (77). La conclusion d'une étude entreprise auprès de jeunes travailleurs par MM. C. Benassy-Chauffard et J. Pelmard est analogue (78). M. René Kaës, qui a longuement et remarquablement étudié (79) les réactions des ouvriers à l'égard de la culture, insiste lui aussi sur « l'importance d'être instruit » (80).

Réforme sociale, transformation du système d'enseignement, tout cela ne met plus seulement en cause l'action d'un ministre mais l'ensemble de la société et de l'Etat et justifie davantage encore le titre de cet ouvrage. « Le théâtre n'est en fait, comme dit M. Jo Trehard, qu'une petite chose — précieuse, irremplaçable sans doute — dans un grand tout » (81). Ceci dit, même si ces transformations s'opèrent un jour, le théâtre ne deviendra jamais un art de masse — fort heureusement —. Le théâtre n'a pas à faire concurrence aux mass-media : à supposer qu'il en ait les moyens, il se dévitaliserait et se dégraderait vite, obligé qu'il serait d'adopter un mode de travail et de production

(76) Morvan-Lebesque : « La révolution du loisir », n° 7 de la Revue Janus.

(77) Janine Larrue : « Le loisir, sa nature et ses conditions, chez quelques métallurgistes toulousains », Thèse de Lettres, Toulouse 1961.

(78) C. Benassy-Chauffard, J. Pelmard : « Loisirs de jeunes travailleurs, reflets ou compensation des caractères psychologiques et sociaux » (Enfance, 1958, 4-5, pp. 380 et suiv.).

(79) R. Kaës : « Les ouvriers français et la culture, sous la direction de Marcel David », Institut du Travail de Strasbourg, 1962.

(80) « Public et participation ouvrière » (*in* numéro spécial de la Revue Esprit, consacré au théâtre, mai 1965, p. 907).

(81) Numéro spécial de la revue Esprit consacré au théâtre, mai 1965, p. 919.

quasi industriel (82). En vérité, le théâtre populaire est moins une question de nombre qu'une « question de variété » (83) sur le plan de l'origine sociale des spectateurs : il s'agit de faire en sorte non que tout le monde aille au théâtre, mais que toutes les couches sociales soient représentées dans les salles de spectacles.

Section 2

L'ETAT, STIMULATEUR DE LA RECHERCHE THEATRALE

Dans notre analyse précédente, le théâtre a surtout été envisagé en tant que fait social ou comme institution. C'est plus la carapace extérieure de l'activité théâtrale que son contenu qui, jusqu'à présent, a retenu notre attention.

C'est que la préoccupation dominante de l'Etat est davantage la recherche du nombre, la diffusion dans les masses que le renouvellement de l'art scénique. Certes, il serait faux d'affirmer que l'Etat est indifférent à la forme esthétique, au contenu thématique de la représentation théâtrale; il y est même très sensible, en ce sens qu'il prétend soutenir les seuls spectacles de « qualité », atteindre et réunir de nombreux spectateurs autour de représentations de « valeur », « populariser » les « grandes œuvres » du répertoire français et étranger.

Mais la mission de l'Etat en matière théâtrale est-elle seulement d' « ameuter » les foules et de leur offrir des produits de « qualité » ? N'est-elle pas aussi de stimuler la recherche de jeunes dramaturges, la découverte de nouveaux modes d'expression, l'invention de procédés et de techniques scéniques ? Sans doute les centres dramatiques réussissent-ils parfois à introduire des innovations dans l'art théâtral : les réalisations de Roger Planchon à Villeurbanne en témoignent.

Mais, d'une façon générale, en dépit de tentatives diverses, le conformisme et l'académisme règnent sur les scènes « populaires » : sur les 60 œuvres inscrites à leur programme pour la saison 1966-67, figurent seulement 4 œuvres françaises nouvelles. C'est parce qu'elles sont en quelque sorte « condamnées au succès ». En effet, explique très justement M. Emile Copfermann (84), « plus le public est nombreux, « plus les risques de le mécontenter en partie augmentent. Pour évi-

(82) Cf. l'étude de Bernard Dort : « Le théâtre, art de masse ? », *in* « Le lieu théâtral dans la société moderne » (Editions du C.N.R.S. 1963, pp. 55 et suiv.).

(83) Cf. L'analyse de G. Lunari, collaborateur du Piccolo Teatro de Milan, *in* « Le lieu théâtral dans la société moderne » (Editions du C.N.R.S. 1963, p. 29).

(84) Emile Copfermann : « Le théâtre populaire, pourquoi ? » (Edition Maspero, 1965, p. 14).

« ter cela, le choix du répertoire peut ainsi s'établir sur le retentisse-
« ment escompté de passages d'une œuvre auprès de chaque couche
« de spectateurs et cela aboutit à la sélection de pièces monumen-
« tales. Ou, à l'opposé, on choisira les pièces les plus variées, satis-
« faisant chacune une couche du public, d'où cet éclectisme souli-
« gné parfois par les critiques dramatiques... S'il est vrai que la tré-
« sorerie des centres dramatiques... absorbe mieux une erreur de
« programmation ou un échec artistique, l'aide des pouvoirs publics...
« n'intervient pas dans leur cas de façon aussi décisive que dans les
« théâtres d'Etat, Opéra, Comédie-Française, salles de grand standing
« culturel. Elle complète le manque à gagner qui résulte d'une poli-
« tique "populaire" : elle n'est accordée que pour autant que l'entre-
« prise de théâtre remplit effectivement son contrat : atteindre et
« rassembler le plus grand nombre... ».

Entreprendre des recherches, veut dire aussi prendre des risques d'échec. Paradoxalement, les centres dramatiques sont contraints de réussir : le public d'abord, tel est leur mot d'ordre. « Se choisissant « d'être service public, ils acceptent les charges attachées à cette « notion et d'abord la satisfaction de tous, qui ne peut s'obtenir que « par le rejet de pièces "choquantes" pour les uns ou pour les « autres, donc en pratiquant une pré-sélection impérative » (85).

Ces remarques n'impliquent pas, dans notre esprit, une condamnation de la « démocratisation » du théâtre. Elles signifient seulement que le statut actuel des centres dramatiques ne semble pas toujours favorable à la recherche théâtrale. Dans la conclusion finale, nous essaierons de proposer quelques modifications à apporter à ce statut : il n'y a pas, semble-t-il, d'incompatibilité entre théâtre populaire et recherche, si les conditions de travail de celui-là sont adaptées aux exigences de celle-ci (86).

S'il est souhaitable et possible que la recherche soit entreprise sur les scènes populaires et même dans les théâtres privés, il est néces-

(85) COPFERMANN, *op. cit.*, p. 14.

(86) On a parfois prétendu que la multiplication de troupes en province se ferait au détriment de la qualité et de la valeur des réalisations scéniques. Ainsi Sorin affirmait-il : « On peut dire que si la production augmente en quantité, elle diminuera en qualité. Or, si beaucoup de théâtres jouent de nouvelles pièces, il est à craindre que le génie dramatique d'un pays, quelque fécond qu'il soit, ne fournisse assez de ches-d'œuvre pour les alimenter et que d'autre part, on ne trouve pas assez de directeurs capables de les discerner. Que se produira-t-il alors ? C'est que l'on jouera des quantités de pièces médiocres qui, insensiblement, corrompront le goût du public, au grave préjudice moral et matériel du grand art dramatique... » (*op. cit.*, 1902, p. 193). Cette opinion qui a l'excuse d'avoir été affirmée au début du siècle, est malheureusement encore trop répandue aujourd'hui. Contrairement à ce que pense Sorin, ce ne sont pas les talents qui font défaut, mais les moyens matériels.

saire, néanmoins, qu'elle puisse par ailleurs trouver asile dans des cadres plus restreints, directement conçus pour elle. C'est dans cette direction que l'Etat s'est efforcé de susciter de nouvelles tentatives.

Les résultats sont maigres, surtout faute de crédits suffisants, mais les orientations de cette action sont parfois excellentes. Elles comportent d'une part, ce qu'on pourrait appeler des « interventions sectorielles », d'autre part, un projet d' « intervention globale ».

Sous-Section I

« Interventions sectorielles ».

Dans ce type d'interventions, le théâtre est conçu, non comme un tout, mais comme une addition d'arts différenciés : l'art d'écrire, l'art de mettre en scène, l'art de jouer... Deux « secteurs » sont privilégiés dans cette aide : les nouveaux auteurs, les jeunes metteurs en scène.

I. — Les auteurs : de « l'aide a la première pièce » a « l'aide a la création dramatique ».

Pierre Bourdan, alors ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, crée en juillet 1947, une commission « d'aide à la première pièce » (87). Le secrétariat en sera assuré par Charles Dullin jusqu'à sa mort (88). Cette commission, malgré les fluctuations de la politique culturelle, a fonctionné jusqu'en 1967. Son rôle était largement justifié : les directeurs de théâtres ayant rarement l'audace et les moyens de donner sa chance à un jeune auteur.

Sa composition, par contre, laissait parfois à désirer : à l'origine (89), elle comprenait des hommes comme Gaston Baty, Charles Vildrac, Jacques Lemarchand, Albert Camus... Par la suite, le conservatisme, le

(87) Arr. 10 juillet 1947, *J.O.*, p. 6897.

(88) Charles Dullin était tout désigné pour devenir le Secrétaire général de cette commission. N'avait-il pas consacré toute sa vie à la découverte de nouveaux talents ? Sa réaction après l'échec de la première pièce de Salacrou, « Patchouli » ne témoigne-t-elle pas d'un tempérament de véritable homme de théâtre, enthousiaste et courageux : « Le coup fut dur à encaisser. Je sentais chez Salacrou, non seulement de la peine, mais un certain découragement. J'avais foi en lui, en ce qu'il ferait et quelques jours après, quand l'insuccès fut bien confirmé dans toute son ampleur, je me posai honnêtement la question : As-tu changé d'idée sur cette pièce ? — Non — Crois-tu à la valeur de ce jeune auteur ? — Oui — Alors, donne-lui la preuve de ta confiance. » « C'est dans cet état d'esprit que j'écrivis à Salacrou une lettre par laquelle je m'engageais à jouer ses trois premières pièces. » (Rapporté par Charles Charras dans le numéro spécial de la Revue Esprit, consacrée au théâtre, mai 1965, p. 920).

(89) Arr. 11 mars 1948, *J.O.*, p. 4428.

conformisme ou même l'incompétence de certains de ses membres en ont à plusieurs reprises altéré le fonctionnement (90).

L'originalité de cette commission par rapport à la plupart des autres commissions créées par le ministère était qu'elle avait compétence décisoire. Elle était donc plus qu'un traditionnel comité de lecture. Ses propositions étaient en fait des décisions.

Son fonctionnement, en revanche, ne présentait aucun trait particulier, si ce n'est qu'il était organisé avec beaucoup de minutie. « Les manuscrits de premières pièces » devaient être adressés au ministre des Affaires culturelles, accompagnés d'une lettre de l'auteur, sollicitant l'aide à la première pièce et attestant qu'aucune de ses œuvres dramatiques n'avait encore été représentée. Seules étaient admises les œuvres originales écrites directement en français, à l'exclusion de toute adaptation ou traduction. Dès leur réception, les manuscrits étaient soumis à la lecture simultanée et contradictoire de deux prélecteurs chargés de préparer le travail des membres de la commission : ils éliminaient les plus mauvais textes et rédigeaient pour les autres une note détaillée. Les pièces présélectionnées étaient ensuite remises aux membres de la commission qui établissait chacun une fiche de lecture. Enfin, en séance plénière, les manuscrits étaient discutés et définitivement rejetés ou retenus.

Cette opération terminée, se posait alors un problème important : celui de la présentation au public d'une mise en scène des œuvres choisies. Jusqu'en 1964, le système était le suivant : le directeur de théâtre qui acceptait le manuscrit, recevait une subvention de l'ordre de deux millions d'anciens francs pour le mettre en scène. Cette méthode fut abandonnée pour la raison que la subvention était insuffisante pour inciter de nombreux directeurs à prendre le risque de monter une de ces pièces.

Depuis la réforme de 1964, chaque auteur de pièce sélectionnée était prévenu que son œuvre pourrait, s'il le souhaitait, être jouée « aux « frais de l'Etat pendant quatre mardis consécutifs dans un théâtre « parisien ». Le théâtre, loué par l'Etat était mis gratuitement à la disposition du metteur en scène. L'Etat prenait en charge tous les frais annexes de secrétariat, d'impression de programmes, d'administration

(90) « Beaucoup de [membres] note M. Charles Charras, qui lui-même appartient à cette commission, n'ont fait que des apparitions, provoquant généralement des immobilisations de manuscrits ou n'ont été que des noms sur un papier et l'ensemble a été déséquilibré dans un sens plus conventionnel. C'est ainsi que "Naïves hirondelles", pièce qui révéla incontestablement un auteur original n'a pas été aidée. Il y a, je crois, un effort de renouvellement des membres à envisager, notamment en faisant entrer dans la commission, des représentants des nouvelles générations » (Revue Esprit, numéro spécial consacré au théâtre, mai 1965, p. 924).

générale, il allouait au metteur en scène une subvention correspondant aux frais de montage et de présentation. Les quatre représentations étaient destinées à faire connaître la pièce à un public de critiques dramatiques, de directeurs de théâtres, de professionnels. Si elle recevait un bon accueil, elle pouvait avoir quelque chance d'être reprise par un directeur de théâtre. Ce système, théoriquement excellent, fut mis à son tour en échec par une détestable mentalité théâtrale : les directeurs n'aiment guère présenter dans leur théâtre une pièce qui a déjà été vue par la presse. Curieuse profession qui travaille plus pour la presse que pour le public !

L'aide à la première pièce qui est aujourd'hui discréditée dans les milieux de théâtre et qui a été jugée inadaptée, du fait de la faiblesse de ses moyens, à l'économie théâtrale de 1967, a eu pourtant ses heures de gloire. N'a-t-elle pas révélé des auteurs comme Emmanuel Roblès (Montserrat), Adamov (La grande et la petite manœuvre), Schéhadé (M. Bob'le), Beckett (En attendant Godot), Billetdoux (Les plus beaux métiers du Monde) ? N'a-t-elle pas permis à des romanciers de talent de faire d'intéressantes tentatives dans le domaine de la dramaturgie ? Ainsi Roger Peyrefitte avec le Prince des Neiges, Julien Gracq avec le Roi pécheur, Jules Roy avec Beau Sang ? (91).

A « l'aide à la première pièce » vient d'être substitué un système « d'aide à la création dramatique ». L'arrêté du 25 avril 1967 institue, auprès de la Direction du Théâtre et des Maisons de la Culture, une commission consultative composée de deux critiques dramatiques (MM. Guy Dumur et Robert Kanters), d'un spécialiste de théâtre (M. Henri Gouhier), des deux Inspecteurs généraux des Spectacles (MM. Raphaël Deherpe et Georges Lerminier) et, placée sous la présidence de M. Jean Vilar.

Pour pouvoir adresser une demande de subvention à cette commission, il faut remplir deux conditions : n'être pas subventionné régulièrement par l'Etat; avoir créé et exploité pendant au moins trente représentations des œuvres dramatiques originales, directement écrites en français et n'ayant jamais été représentées auparavant. La commission se prononce sur chacune des demandes lorsque les représentations de la pièce créée ont pris fin et sur le vu des résultats artistiques et financiers de son exploitation.

La différence essentielle entre ce système et le système antérieur est que, dans la nouvelle réglementation, l'aide est accordée non plus

(91) Pierre Renoir souhaitait beaucoup qu'on encourageât les romanciers à écrire pour le théâtre. Il disait souvent : « Si Jouvet n'avait pas aidé Giraudoux, peut-être n'aurions-nous pas tous ses chefs-d'œuvres » (rapporté par Charles Charras, *op. cit.*, p. 291).

avant la création d'une œuvre nouvelle, mais après cette création. La subvention a, dès lors, un tout autre caractère et une toute autre signification. Elle n'est plus une aide d'encouragement à un auteur; elle est un remboursement des frais engagés pour « monter » cet auteur; elle vise moins à faire connaître un dramaturge donné qu'à stimuler un metteur en scène ayant fait les preuves de sa lucidité dans le choix d'œuvres nouvelles et décidé à poursuivre sa tâche de « prospecteur » de nouveaux auteurs.

Quel que soit le destin de cette nouvelle procédure dont le succès dépendra en grande partie, et de la clairvoyance des membres de la commission, et du montant des crédits qui lui seront affectés, elle est pour nous intéressante davantage en raison de sa signification qu'en fonction des conséquences qu'elle est susceptible de déclencher (problème sur lequel il est délicat de se prononcer dès maintenant).

Sa « signification » mérite en effet quelques réflexions du point de vue de la science administrative.

Le mécanisme administratif d'incitation n'a de chance d'être efficace que si au préalable les réalités sur lesquelles il entend avoir prise, ont été clairement mises en lumière. En ce sens, un mécanisme d'incitation est avant tout un « miroir » (fidèle ou déformant) des données qui en forment « l'assise ».

Dans le cas présent, nous pouvons constater que le système d'aide à la première pièce visait à encourager directement les auteurs, alors que le système d'aide à la création dramatique ne fait intervenir les auteurs que par metteur en scène interposé. C'est que chacune des deux réformes s'est appuyée sur une analyse différente de la place qu'occupe l'auteur dans la création dramatique. La première analyse tend à privilégier l'auteur dans la vie théâtrale; elle exprime une situation historique aujourd'hui dépassée dans laquelle le metteur en scène n'était qu'un « accessoire » dans le processus de création dramatique. La seconde analyse traduit un nouveau rapport de forces dans la lutte ou la collaboration metteur en scène-auteur. Si l'administration veut dès lors frapper juste, atteindre le point névralgique, ce n'est pas l'auteur qu'il lui faut directement atteindre et solliciter, mais le metteur en scène qui, dans ce combat entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique, l'a emporté.

Ainsi la substitution de l'aide à la création théâtrale au système de l'aide à la première pièce n'est-elle pas seulement « modification » dans les techniques d'intervention. Elle est d'abord, de notre point de vue, « témoignage administratif » d'une transformation dans les données de la vie théâtrale.

Dans ce nouveau système, l'auteur n'est cependant pas oublié. Sa « présence » est, nous l'avons vu, une des conditions posées par l'administration à l'octroi d'une aide.

Il est par contre des mécanismes où le seul metteur en scène semble être pris en considération, même si la « présence » de l'auteur y est implicite (92).

II. — Les metteurs en scène.

Deux procédés sont utilisés par l'Etat pour la stimulation de la recherche scénique : un concours ouvert aux jeunes compagnies, une aide aux animateurs.

A. — *Le concours des jeunes compagnies.*

« Comme tout organisme, le théâtre doit se renouveler pour conti-« nuer à vivre. C'est de ce renouvellement que l'Etat s'est préoccupé « en instituant le concours des jeunes compagnies théâtrales et en « accordant une aide financière au lauréat... ». Ainsi s'exprime M. Jacques Jaujart en 1949 (93), trois ans après l'institution de ce concours (94). A l'origine, le concours était accessible aussi bien aux troupes de professionnels que d'amateurs. La raison était qu'à l'époque il n'y avait pas de troupes professionnelles en province (deux ou trois cas exceptés) et que ce concours pouvait, en consacrant les efforts de troupes d'amateurs provinciales, en faire des troupes professionnelles et ainsi faire renaître la vie théâtrale en province. De ce fait, le

(92) Rappelons que l'Etat encourage par des exonérations fiscales les premières représentations d'œuvres nouvelles (cf. *supra*, p. 224). Notons aussi que dans le budget de 1968 sont prévus des crédits destinés à financer des bourses pour de jeunes auteurs qui désirent travailler pendant plusieurs mois auprès d'une troupe théâtrale : il s'agit là d'une excellente mesure qui, pour être efficace, exigera des crédits plus importants. Toute latitude devrait être aussi laissée à ces boursiers-auteurs de travailler, s'ils le souhaitent, dans un théâtre étranger.

(93) « Le concours des jeunes compagnies. Les quatre premières années » (publié en 1954 par la Direction Générale des Arts et des Lettres, p. 8).

Le règlement du concours est défini sous forme d'avis ou d'arrêtés (pour ces derniers se reporter aux arrêtés du 4 mai 1953, *J.O.*, p. 4567, du 25 février 1963, *J.O.*, p. 2273 du 23 mars 1963, *J.O.*, p. 3155, du 19 février 1965, *J.O.*, p. 1804, du 10 février 1967, *J.O.*, p. 1715).

(94) Le premier concours avait été un peu improvisé. Il « naquit d'une boutade... de Raymond Cogniat... En ce mois de mai 1946, M. Jaujard, Mlle Laurent, M. Cogniat réunis rue Saint-Dominique, parlaient amicalement. M. Jaujard et Mlle Laurent désiraient donner du lustre à la saison de Paris. Les meilleurs théâtres de Paris allaient reprendre quelques-uns de leurs grands succès, mais il fallait plus. Alors M. Cogniat proposa : et si on faisait un concours de jeunes compagnies ? — C'est une idée, approuvèrent M. Jaujard et Mlle Laurent, mais combien vous faudrait-il ? — Avec un million, je me charge de tout ; le concours commença trois semaines environ après cette entrevue !» (Le concours des jeunes compagnies, *op. cit.*, p. 16).

concours réunissait un grand nombre de troupes d'origines très variées (95).

Mais dès 1949, on limite à neuf le nombre des concurrents, après une présélection des quarante troupes candidates. Depuis lors, le concours a perdu son caractère d'explorateur de la province et a surtout pour objet de permettre à de jeunes animateurs essentiellement parisiens de faire les preuves publiques de leur talent.

Le concours est actuellement doté d'un grand prix de cinquante mille francs (96). Il est ouvert aux compagnies d'expression française professionnelles ou « aptes et décidées à le devenir », dont « l'animateur-metteur en scène » est âgé de moins de quarante ans. Il convient de noter que le ministère écarte avec raison les candidatures présentées par des directeurs de cours d'art dramatique, par des animateurs qui auraient participé à trois concours précédents ou par des troupes qui reçoivent de l'Etat une subvention annuelle régulière.

La sélection des troupes est faite par la commission d'aide aux animateurs (97) sur « dossiers », lesquels doivent notamment comporter une notice indiquant le statut juridique de la troupe, sa composition et son activité depuis sa fondation, le texte de l'œuvre présentée et une note sur le parti adopté pour les décors, les costumes, et la mise en scène. Il est grave que la commission ne se prononce que sur des « dossiers ». Certes, elle peut, si elle le juge opportun, entendre les candidats, mais elle n'a pas la possibilité d'assister à des répétitions ou de voir des passages des spectacles.

La commission ne peut désigner plus de six troupes. Chaque troupe reçoit pour la présentation de son spectacle une subvention (forfaitaire de dix mille francs) et dispose du théâtre pendant deux jours pour la mise en place et les ultimes répétitions.

En dépit de ces faibles moyens, cette institution a, à son actif, la révélation au public et à la presse de nombreux metteurs en scène (98),

(95) « Troupes de province et troupes parisiennes, compagnies d'auteurs et de professionnels, jeunes metteurs en scène de vingt ans, et francs-tireurs de plus de quarante s'affrontèrent. Cette première année, on s'aperçut avec surprise que l'art théâtral renaissait en province, et ce, grâce en grande partie aux amateurs ou semi-amateurs » (Le concours des jeunes compagnies, *op. cit.*, p. 21).

(96) Vingt mille francs sont versés à l'issue du concours à l'animateur de la compagnie primée. Trente mille francs lui sont remis ultérieurement en vue d'une création ou de la reprise « en régulier » du spectacle primé (Arr. du 6 novembre 1964, *J.O.*, p. 10267 et du 11 décembre 1964, *J.O.*, p. 11201).

(97) Elle est actuellement ainsi composée : P.A. Touchard, président ; Pierre Barbier, Jean de Beer, André Boll, Yves Bonnat, Raphaël Deherpe, Bernard Dort, Edmond Humeau, Georges Lerminier, Paul-Louis Mingon, Robert Sandrey, Renée Saurel, Alfred Simon, Pierre Valde. Ces personnes sont nommées par arrêté ministériel.

(98) Mais, n'a-t-elle pas en revanche pour conséquence de faire oublier la misère du jeune théâtre ? C'est ce que pense Mme Renée Saurel, membre de la

tels Pierre Valde (99), André Reybaz (100), Maurice Sarrazin (101), Georges Vitaly (102), Sylvain Domme (103), Raymond Hermantier (104), Jacques Fabbri (105), Guy Retoré (106), Antoine Bourseiller (107), Georges Lavelli (108), Jean-Pierre Dougnac (109), Patrice Chéreau (110) et de nouveaux auteurs, tels Audiberti (111), Gombrowicz (112).

B. — *L'aide aux animateurs.*

« On désigne sous le vocable d'animateurs l'ensemble des directeurs de troupes ne disposant pas d'une salle fixe, qu'il s'agisse de jeunes compagnies professionnelles, de troupes spécialisées dans le répertoire classique à l'intention des scolaires, ou d'équipes se consacrant à l'animation théâtrale d'un secteur déterminé. » Telle est donnée, dans une notice ronéotypée des services du bureau de l'Action Théâtrale, la définition des animateurs. Cette appellation recouvre donc

Commission d'aide aux animateurs : « Le dernier concours a mis en lumière des contradictions internes si éclatantes et si pénibles qu'il n'est plus possible — du moins pour moi — de participer à la sélection des troupes, puis au vote, sans avoir l'impression de faire une sale besogne, de perpétuer un état de choses scandaleux, de jeter le manteau de Noé sur la misère du jeune théâtre... Je m'incrimine au même titre que ceux qui ont contribué à la reconduction tacite de cette misère affectant un secteur vital du théâtre... Le concours des jeunes compagnies n'est même plus (pour le jeune théâtre) un ballon d'oxygène biennal, mais une institution anachronique, donc scandaleuse, un miroir aux alouettes » (Les Temps Modernes, juillet 1967, p. 150).

(99) Avec « Œdipe », de Georges Sonnier, en 1946 (grand prix professionnel).

(100) Avec « Woyzeck », de Buchner, en 1946 (deuxième prix).

(101) Avec « Le Carthaginois », de Plaute, en 1946 (premier prix province).

(102) Avec « Le Mal Court » d'Audiberti, en 1947 (grand prix professionnel).

(103) Avec « Le dernier métro pour Cythère » de Marcel Moussy, en 1948 (grand prix professionnel).

(104) Avec « L'Eternelle comédie » de Guy Verdot, en 1949 (deuxième prix).

(105) Avec « La Vertu en danger », en 1953 (premier prix).

(106) Avec « Les Grenadiers de la Reine », en 1957 (premier prix).

(107) En 1960 (premier prix).

(108) Avec « Le Mariage » de Gombrowicz, en 1963 (premier prix).

(109) Avec « Réussir à Chicago » de Weideli, en 1965 (premier prix). Le jury du concours de 1965 était composé, outre les membres de la commission d'aide aux animateurs, de représentants de l'administration (Gaëtan Picon, directeur général des Arts et des Lettres, Guy Brajot, chef du bureau de l'Action théâtrale), des directeurs des trois théâtres nationaux et de MM. Bourseiller, Dumur, Kanters, Lavelli, Mercure, Poirot-Delpech, Voisin.

(110) Avec les « Soldats » de Lenz en 1967 (premier prix).

Le jury du concours de 1967 était composé, outre les membres de la Commission d'aide aux animateurs, de représentants de l'administration (MM. François Raison, directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture, Georges Lerminier et Raphaël Deherpe, inspecteurs généraux des Spectacles, Guy Brajot, chef du Bureau de l'Action théâtrale) et de MM. J.-P. Dougnac, Guy Dumur, Maurice Escande, Gabriel Garran, Henri Gouhier, Robert Kanters et Bertrand Poirot-Delpech.

(111) En 1947.

(112) En 1963.

des activités très diverses, y compris des activités « disposant d'une salle fixe ».

Les subventions accordées aux « animateurs » sont divisées en quatre catégories inégalement favorisées (113) : « *l'animation localisée* » (G. Garran - Aubervilliers; Mme Tassencourt - Versailles; Roger Colas - banlieue parisienne; Jean Gosselin - Tournées aux Antilles et en Guyane; Guy Suarès - Tours; etc.) qui reçoit environ 35 millions d'anciens francs; « *les tournées classiques et culturelles* » (Barré-Borelli; Jean Davy, etc.) qui obtiennent 13 millions : « *le théâtre d'essai et de recherche* » (J.M. Serreau, Lavelli...) qui bénéficie d'une vingtaine de millions et « *le Jeune Théâtre* » qui est doté de 7 millions.

La recherche est donc le parent pauvre de cette aide aux animateurs. Sur les 100 millions qui sont consacrés à l'aide aux animateurs, les théâtres de recherche (c'est-à-dire les deux dernières catégories) reçoivent 20 millions, auxquels s'ajoutent les 5 millions que donne l'Etat au Conservatoire Maubel qui offre aux troupes de la catégorie « jeune théâtre » ses studios de répétition au quart du tarif. Cette somme est évidemment dérisoire. L'aide aux animateurs devrait être entièrement destinée aux deux catégories « théâtre d'essai et de recherche » et « jeune théâtre ». « L'animation localisée » et « les tournées classiques et culturelles » devraient être subventionnées sur les crédits de la décentralisation.

La pauvreté des crédits attribués à la recherche (environ 35 millions d'anciens francs pour l'exercice budgétaire de 1966, soit approximativement 1/30e des crédits de fonctionnement attribués au théâtre et à l'action culturelle) et les insuffisances de la division en secteurs de l'aide à la recherche théâtrale ont conduit l'administration à envisager une action plus générale.

Sous-Section II

« Intervention globale ».

Il s'agit du projet de construction à Paris d'une « *maison du théâtre* » dont les grandes lignes ont été définies par MM. Pierre Aimé Touchard (114) et Guy Brajot (115) devant la commission de l'équi-

(113) La répartition des subventions est proposée par la commission d'aide aux animateurs (pour sa composition voir note n° 1, page 318) et décidée par le ministre qui (sauf quelques cas particuliers) entérine en général les suggestions de la commission.

(114) Ancien administrateur de la Comédie-Française qui a occupé de nombreuses fonctions à la Direction générale des Arts et des Lettres, notamment celle d'Inspecteur général des spectacles.

pement culturel et du patrimoine artistique du Ve Plan. Cette dernière a repris à son compte leurs propositions. Ce projet, considéré comme trop coûteux, a malheureusement été écarté du Ve Plan.

Il mérite néanmoins, par son ampleur et son grand intérêt, un examen particulier. Il témoigne d'un effort de conception et d'imagination que jamais encore l'administration française n'avait fourni dans ce domaine. Bien que la recherche ne soit pas sa seule préoccupation, il nous semble nécessaire d'en faire une présentation complète pour bien montrer que *le problème de la recherche théâtrale est inséparable de l'ensemble de l'activité théâtrale.*

Ce projet comporte d'abord une analyse de l'évolution des conditions de travail de la profession théâtrale au XXe siècle qui confirme la *nécessité d'une intervention globale.* Il donne ensuite des précisions sur la *forme de cette intervention.*

I. — Nécessité d'une intervention globale.

C'est l'objet essentiel de la déclaration de M. Touchard devant la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique.

M. Touchard note, en premier lieu, que la profession de l'artiste dramatique s'est organisée (syndicats d'acteurs, création de nombreuses « œuvres » destinées à assurer au comédien une activité plus continue et mieux protégée, bureaux et organismes divers, etc.). La multiplication de ces instances et organisations professionnelles nécessiterait la création d'un grand centre professionnel à Paris qui mettrait à la disposition de toutes ces associations et syndicats des locaux adaptés à leurs besoins.

Il remarque ensuite que le nombre et la forme des salles de spectacle et de répétition ne sont plus à la mesure des exigences du théâtre moderne, d'où la nécessité d'offrir aux chercheurs et aux jeunes professionnels des locaux bien équipés, des salles de travail, « une scène plastique », etc. Il constate aussi que la grande majorité des comédiens vivent dans une demi-misère, sinon dans une misère totale, et estime utile de donner la possibilité aux comédiens, pendant les répétitions, de prendre leurs repas dans des restaurants à prix réduits spécialement prévus pour eux. Il est frappé enfin par l'urgence qu'il y a à donner aux comédiens le droit et les moyens de se cultiver en un temps où l'instruction générale se démocratise... C'est l'ensemble de ces considérations, affirme M. Touchard, qui ont conduit l'administration à concevoir le projet de « Maison du Théâtre ». Cette maison « grou-

(115) Chef de bureau de l'Action théâtrale au ministère des Affaires Culturelles. L'idée d'une Maison du théâtre avait déjà été proposée par la revue *Perspectives du Théâtre,* n° 1, nov. 1959 (article d'Annik Duvillaret).

« perait idéalement les locaux administratifs nécessaires à la profession, « les salles expérimentales et les salles de répétitions (dont l'absence « pèse, si cruellement, sur l'exercice du métier théâtral), les foyers « d'accueil, les bibliothèques et les restaurants dont la fréquentation « rendrait moins inhumaine la condition des comédiens. Elle serait à « la fois un lieu de rencontre, un lieu de recherches et un instrument « de travail... Elle apporterait à toutes les catégories des serviteurs du « théâtre des centres d'activités multiples qui devraient devenir le véri- « table creuset de l'évolution théâtrale nécessaire » (116).

II. — La forme de cette intervention.

La « Maison du Théâtre » telle qu'elle a été conçue par l'administration n'aurait pas le caractère d'un théâtre officiel dirigé et régenté par l'Etat. Elle serait un lieu d'accueil et de recherche pour les hommes de théâtre qui y trouveraient asile et y exerceraient leur activité en toute indépendance.

Cette maison aurait trois fonctions : fournir un lieu de rencontres et de regroupement à l'ensemble des professionnels du théâtre; devenir un centre de recherche et d'expérimentation artistiques et techniques; offrir aux professionnels un lieu de confrontation et de création en commun. C'est autour de ces trois idées qu'ont été définies par M. Brajot les caractéristiques architecturales de cette Maison. Il est entendu néanmoins que l'architecte devrait s'efforcer d'assurer une large interprétation des divers locaux, « la maison du théâtre devant se caractériser à « la fois par un brassage continuel de tous les individus et groupements « qu'elle rassemblera et par la mise en évidence de leurs préoccupa- « tions communes, c'est-à-dire en définitive par l'affirmation d'un style « propre, d'une ligne générale d'action qui fera d'elle non un simple « hôtel où seraient hébergés et juxtaposés des éléments disparates, « mais un organisme vivant, un rouage essentiel et actif de la politi- « que de l'Etat en faveur du théâtre » (117).

A. — *Un lieu de rencontres et de regroupement des professionnels du théâtre.*

La profession souffre d'un cloisonnement excessif entre les différents organismes artistiques, syndicaux et sociaux du théâtre et d'une

(116) Exposé de M. Touchard devant le Groupe de travail « Théâtre-Musique-Action culturelle » de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique (ministère des Affaires culturelles, document ronéotypé, pp. 4 et 5).

(117) Exposé de M. Brajot devant le groupe de travail « Théâtre-Musique-Action culturelle » de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique (ministère des Affaires culturelles, document ronéotypé, p. 1).

absence de contacts entre ses membres. En particulier, il y a divorce, note avec justesse le projet de rapport général de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique, entre les jeunes compagnies et le théâtre commercial : la Maison du Théâtre où seraient regroupés tous les professionnels du théâtre contribuerait à atténuer cette séparation de façon profitable « pour chacun des frères ennemis » (118). Dans ce cadre, les contacts, les confrontations, les découvertes pourraient donner naissance à une sorte de « déontologie » de la profession théâtrale « qui lui fait aujourd'hui si cruellement défaut » (119).

Pour répondre à ces objectifs, M. Brajot propose les aménagements architecturaux suivants : la Maison du Théâtre devrait disposer d'une vingtaine de bureaux où pourraient être rassemblés la plupart des organismes actuellement dispersés aux quatre coins de la capitale, qu'il s'agisse des organismes professionnels proprement dits (syndicat des Directeurs de Théâtres parisiens, syndicat des acteurs, syndicat des metteurs en scène, etc.), des divers groupements dont l'activité intéresse le théâtre (Centre Français du Théâtre, Association des Régisseurs de Théâtre, Société d'Histoire du Théâtre, Association pour le soutien du théâtre privé, etc.), des services sociaux du théâtre (Caisse de Congés spectacles, Caisse nationale de Retraite des Artistes du spectacle, Union sociale du spectateur...) ou de nouveaux services communs « dont ce rassemblement ferait apparaître la nécessité » (120) (Organismes d'études de marché, de recherche du public, d'établissement et de mise à jour d'un fichier d'acteurs...). Ce lieu de rencontre des professionnels devrait également comporter des salles de conférences, un « restaurant intime » où pourraient se retrouver les personnalités du monde du théâtre et « qui complété par un ou deux salons, constituerait un véritable lieu de prestige où pourraient être invitées, dans un cadre digne d'elles et de la France, les personnalités ou troupes étrangères de passage à Paris » (121). Il comprendrait enfin quelques chambres d'hôtels destinées aux plus éminentes personnalités du théâtre de passage à Paris.

B. — *Un centre de recherches artistiques et techniques.*

Les jeunes compagnies sont privées de salles de travail ou disposent, à des taux de location très élevés, de locaux inadaptés à leurs expérimentations. Par ailleurs, les théâtres parisiens soucieux de renta-

(118) Projet de rapport général de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique (documents préparatoires au V[e] Plan, p. 105).
(119) *Ibid.*, p. 105.
(120) Brajot, doc. cité, p. 2.
(121) Brajot, doc. cité, p. 3.

bilité ne peuvent se prêter au travail de « laboratoire », si nécessaire pourtant à l'avenir du théâtre. Les aides partielles de l'Etat (aide aux jeunes compagnies, aide à la création théâtrale, etc.) ne sauraient suffire à combler cette lacune. Il est donc nécessaire d'offrir aux professionnels les moyens techniques et matériels d'entreprendre des recherches. Pour ce faire, M. Brajot estime indispensable d'aménager dans la Maison du Théâtre une quinzaine de salles de répétition. A côté de ces salles de répétition, il y aurait une « salle de mise au point », où les metteurs en scène achèveraient la mise en scène de leur spectacle; cette salle comporterait un équipement mobile et déplaçable de telle sorte que le metteur en scène ait la possibilité de reconstituer avec exactitude l'organisation de l'espace du théâtre dans lequel seront données les représentations (122). Il y aurait en outre des loges, des plateaux de répétition en plein air, des ateliers, une salle d'enregistrement, un restaurant-cantine, un foyer-cafeteria, une bibliothèque...

C. — *Un lieu de confrontation et de création en commun.*

Pour devenir ce lieu de création et d'échanges, la maison du théâtre devrait disposer d'une véritable salle de théâtre où seraient présentés au public et aux professionnels les spectacles réalisés à l'intérieur de la maison, certains spectacles de Centres Dramatiques Nationaux ou de troupes étrangères de passage à Paris... Cette salle serait équipée de façon exemplaire; prototype qui servirait d'exemple et de modèle à tous ceux qui veulent construire un théâtre, elle serait par ailleurs doublée d'une petite salle, équipée de façon plus sommaire.

Malheureusement, faute de l'inscription de ce projet au V^e^ Plan (122 *bis*), l'aide de l'Etat à la recherche théâtrale restera dérisoire pendant les années à venir (123). « La vérité, c'est que, depuis bientôt dix ans, un curieux désintéressement à l'égard du jeune théâtre a été comme le corollaire absurde de l'effort accompli en faveur de la décentralisation... Le jeune théâtre, c'est-à-dire le secteur mouvant, qui se maintient à grand peine dans les normes syndicales du professionnalis-

(122) Des dispositifs acoustiques variables permettraient même de recréer autant que possible l'atmosphère d'une salle peuplée de son public !

(122 *bis*) On peut regretter aussi que l'Etat, au moment où il se fait le promoteur de la décentralisation culturelle, s'entête à vouloir faire construire cette maison à Paris, alors que telle ou telle ville de province, spécialisée dans la recherche théâtrale se prêterait mieux que Paris à une pareille construction.

(123) Une mesure qui ne nécessiterait pas d'importants crédits pourrait être aisément adoptée : augmenter de 50.000 F la dotation d'une troupe de la décentralisation chaque fois qu'elle engagerait pour le montage d'un spectacle un des jeunes metteurs en scène qui figuraient sur une liste nationale dont la composition serait chaque année arrêtée par les directeurs des troupes de province.

THÉATRES MUNICIPAUX

Les numéros sur la carte correspondent aux villes suivantes :

RES
UDUN
UVE
ES
NEBLEAU
UVE
E
ON-SUR-SEINE
S
ONT
IZIER
MMIERS
ENIS
IS
LES
LE
GNE
RQUE
OING
OIL
ES
AI
OMER
IE
VILLE
RE
UENTIN
TE-SOUS-JOUARRE
Y
NS
URT
LLE
ILLE
NEAU
IE
OURG
-MARIE-AUX-MINES
R
USE
T
ELIARD
CON
RLIER
Y

67. DIJON
68. BEAUNE
69. CHALON-SUR-SAONE
70. LONS-LE-SAUNIER
71. LOUHANS
72. BOURG
73. OULLINS
74. CHAMBERY
75. VOIRON
76. SAINT-JEAN-DE-MAURIENNE
77. GRENOBLE
78. SASSENAGE
79. LA MURE
80. VAISON
81. CARPENTRAS
82. DRAGUIGNAN
83. CANNES
84. NICE
85. MONTAUBAN
86. SAINT-RAPHAEL
87. TOULON
88. LA CIOTAT
89. MARSEILLE
90. AIX
91. BASTIA
92. SALON
93. ARLES
94. NIMES
95. TARASCON
96. AVIGNON
97. ORANGE
98. MONTELIMAR
99. VALENCE
100. TOURNON
101. ANNONAY
102. VILLEURBANNE
103. LYON
104. VILLEFRANCHE
105. TARARE
106. ROANNE
107. ANNECY
108. MONTCEAU-LES-MINES
109. LE CREUSOT
110. CHAGNY
111. AUTUN
112. NEVERS
113. MOULINS
114. MONTLUÇON
115. GUERET
116. CUSSET
117. CLERMONT-FERRAND
118. ROYAT
119. LE PUY
120. FLORAC
121. MILLAU
122. MONTPELLIER
123. SETE
124. MARSEILLAN
125. PERPIGNAN
126. AMELIE-LES-BAINS
127. CARCASSONNE
128. PAMIERS
129. TOULOUSE
130. ALBI
131. VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
132. AURILLAC
133. CAHORS
134. AGEN
135. MEZIN
136. CONDOM
137. AUCH
138. MARCIAC
139. AIRE-SUR-ADOUR
140. MONT-DE-MARSAN
141. BAYONNE
142. ARCACHON
143. BORDEAUX
144. MIRAMONT
145. CASTILLONES
146. BRIVE
147. TULLE
148. AUBUSSON
149. LIMOGES
150. LA CHATRE
151. BOURGES
152. ORLEANS
153. VENDOME
154. AMBOISE
155. TOURS
156. LE MANS
157. MAYENNE
158. LAVAL
159. BAUGE
160. ANGERS
161. SAUMUR
162. CHOLET
163. THOUARS
164. FONTENAY-LE-COMTE
165. PARTHENAY
166. CHATELLERAULT
167. ANGOULEME
168. PERIGUEUX
169. MUSSIDAN
170. BARBEZIEUX
171. JONZAC
172. ROCHEFORT
173. LA ROCHELLE
174. MARANS
175. LA ROCHE-SUR-YON
176. NANTES
177. AURAY
178. PONTIVY
179. LE PALAIS
180. QUIMPER
181. BREST
182. MORLAIX
183. SAINT-QUAI
184. SAINT-BRIEUC
185. DINAN
186. SAINT-SERVAN
187. RENNES
188. VITRE
189. FOUGERES
190. SAINT-LO
191. COUTANCES
192. CHERBOURG
193. BAYEUX
194. CAEN
195. LE HAVRE
196. ROUEN
197. BARANTIN
198. BEZIERS

me, et dont l'existence est liée à la découverte de nouveaux auteurs, est aujourd'hui en péril de mort » (124).

L'analyse des divers procédés utilisés par l'Etat pour intervenir dans les différents secteurs de la vie théâtrale confirme ce que nous soulignions au début de ce premier titre : l'encouragement et l'incitation par la seule voie réglementaire sont sans véritable efficacité. Par contre, l'octroi de crédits ou la promesse d'une détente fiscale permettent à l'Etat de modeler davantage le cours de l'activité théâtrale.

*
* *

Avant d'en terminer avec le présent titre, il nous paraît utile de citer un cas limite, illustrant jusqu'à l'absurde notre conclusion : celui de l'architecture théâtrale, où la réglementation n'est pas même inefficace, elle est en elle-même dangereuse et nocive. Dans le même temps la participation financière de l'Etat à la construction de nouveaux théâtres peut devenir un instrument de rénovation : nouvelle contradiction d'un Etat morcelé et déchiré par des préoccupations divergentes.

1. — *Le financement de l'Etat, instrument de rénovation.*

Le ministère des Affaires culturelles peut infléchir les conceptions architecturales par le biais de son intervention financière, laquelle peut revêtir deux formes : participation à la construction des maisons de la culture qui est de 50 % (125) ; aide à la construction et à la rénovation des théâtres municipaux qui, en moyenne, représente 35 % du coût total (40 % pour le gros œuvre, 30 % pour l'équipement) (126).

L'intervention financière de l'Etat a pour conséquence que l'architecte ne peut être désigné sans son agrément, mesure heureuse lorsqu'on sait que les villes ont tendance à faire appel plus souvent à un architecte local incompétent qu'à un spécialiste.

Depuis plusieurs années, le ministère a fait procéder à diverses études sur le « lieu théâtral » dans ses rapports avec la cité et avec le public. Il en a tiré les conclusions suivantes qui touchent à la fois aux conditions d'implantation dans la collectivité et à la structure de l'édifice.

a) *Implantation dans la cité.*

Le « lieu théâtral » doit être situé au cœur même de la cité et constituer géographiquement le point central de convergence de tous les

(124) Renée Saurel : « Les Temps Modernes », juillet 1967, p. 150.
(125) Arrêté interministériel du 23 septembre 1960 (*J.O.*, p. 9107).
(126) Arrêté du 7 avril 1956 (*J.O.* du 24 avril 1956, p. 9322).

courants qui animent la collectivité. L'implantation de l'édifice ne peut, par conséquent, être le résultat d'un caprice d'architecte ou du hasard.

b) *La structure de l'édifice.*

Le ministère condamne à juste titre la formule traditionnelle du théâtre à l'italienne, « vaste alcôve aux ornementations désuètes », réplique architecturale de la hiérarchisation sociale. Il n'est pas dans notre propos de refaire ici le procès de cette forme de théâtre. Les termes du réquisitoire sont aujourd'hui connus : remis en cause au nom de la démocratisation de la culture (« sur douze cents personnes qui y prennent place, il y en a six cents... qui ne voient pas le spectacle dans son intégralité... un tiers qui n'entend pas », affirme déjà Antoine en 1890...), dénoncé aussi pour des raisons esthétiques et techniques, ce type de théâtre (« théâtre-vision », « théâtre-miroir », selon M. Bablet [127]) est devenu « un symbole, celui d'une entreprise com- « merciale, d'un rite bourgeois destiné au divertissement et à l'évasion « hors des problèmes du réel, d'un art décadent où le luxe des décors, « les prouesses de machinerie sont au service d'une dramaturgie dont « ils masquent l'indigence » (128).

Notre préoccupation est seulement de montrer comment l'Etat utilisant son pouvoir financier, réussit par ce détour, à faire prévaloir de nouvelles visions architecturales auprès de villes qui, jusqu'alors préféraient faire appel aux services d'architectes locaux capables uniquement de construire — avec quelques « audaces » de superficie et de volume — en plus grand l'habituelle salle de patronage, la sempiternelle salle des fêtes, ou le solennel théâtre municipal.

La tendance dominante qui ressort de l'analyse des projets du ministère, est le refus d'un édifice dont la structure cristalliserait les rapports scène-salle. Les nouveaux théâtres doivent faciliter les variations des emplacements respectifs des acteurs et des spectateurs.

La scène doit être conçue de telle sorte que « le front en contact avec le public puisse en être variable selon les nécessités du spectacle présenté » (129). Elle doit être dotée de tous les moyens techniques propres à faciliter un travail scénique libre et, notamment, d'une cabine de commandes placée, non derrière le cadre de scène comme dans les théâtres à l'italienne, mais au fond de la salle ou au-dessus des spectateurs. Cette cabine est destinée à rassembler jeux d'orgues, commandes électriques, appareils de projection, magnétophones, etc. Cette disposi-

(127) « La remise en question du lieu théâtral au XX^e^ siècle » par Denis Bablet, page 15, *in* « Le lieu théâtral dans la société moderne ». Edition du C.N.R.S. (présenté par Denis Bablet et Jean Jacquot).

(128) *Ibid.*, p. 15.

(129) M. Sellier. Rapport d'exécution du IV^e^ Plan.

tion est d'ailleurs la seule qui donne à l'opérateur une visiblité complète. Cette idée de théâtre transformable n'est certes pas nouvelle : Gordon Graig y songeait déjà en 1922 (130), Gropius et Piscator avaient élaboré en 1927 un projet de « théâtre modelable »; certains théâtres des universités américaines, le théâtre de recherche de l'Université de Bristol, la petite salle transformable du Théâtre National de Mannheim réalisé par Wéber, le théâtre construit à Belgrade par l'architecte Stypica s'en inspirèrent plus ou moins. Mais, au total, il n'existe qu'un petit nombre d'édifices de ce genre. La France, quant à elle, en a été longtemps dépourvue.

Mais depuis quelques années, notamment en raison du succès remporté auprès du ministère par les projets du scénographe René Allio, l'idée de « théâtre transformable » a fait son chemin. Le ministère des Affaires culturelles en a fait un peu sa « doctrine architecturale ». Dans cette perspective, il a établi un programme architectural pour les futures maisons de la culture dont les architectes (qui, rappelons-le, doivent être agréés par le ministère) devront tenir compte, en l'adaptant bien entendu à la situation locale, aux besoins et aux nécessités culturels de l'endroit.

En fait, jusqu'à ce jour, aucune des maisons de la culture réalisées ne répond entièrement à ces exigences architecturales : la Maison de la Culture du Havre a été organisée autour d'un musée et ne comporte pas de salle de théâtre. L'immeuble de la Maison de la Culture de Caen est un théâtre municipal confortable, spacieux, mais de forme assez traditionnelle. La Maison de la Culture de l'Est Parisien a été aménagée dans une salle de cinéma, achetée par l'Etat. Seules les Maisons de la Culture de Bourges et d'Amiens et surtout celle de Grenoble tendent à se rapprocher du modèle architectural proposé par l'Etat.

Pour la réfection ou l'édification des théâtres municipaux, la pression de l'Etat est moindre : cela tient essentiellement à la faiblesse des crédits consacrés à ces opérations (131).

Par le canal de son apport financier (132), l'Etat est ainsi en mesure de transformer radicalement les formes architecturales. Mais, alors qu'il adopte de ce point de vue une attitude délibérément novatrice,

(130) Dans une note en marge du catalogue d'une exposition internationale sur le théâtre, Gordon Graig faisait en 1922 cette remarque de bon sens « ... une « nécessité m'apparut : le théâtre doit être un espace vide avec seulement un toit, « un sol, des murs ; à l'intérieur de ces espaces, il faut dresser pour chaque nou- « veau type de pièce, une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. « Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame « un type spécial de lieu scénique... » (rapporté par Denis Bablet dans « Le lieu théâtral dans la société moderne », *opus cité*, p. 22.

(131) 1.500.000 F dans le budget de 1966.

(132) 5.000.000 F pour la construction des maisons de la culture dans le budget de 1966.

paradoxalement il freine, en refusant une modification des règlements de sécurité, les initiatives hardies des constructeurs de théâtre. C'est que, ainsi qu'en matière de fiscalité, le ministère compétent pour les questions culturelles n'est pas seul à décider : d'autres ministères paralysent son action (ministère des Finances pour la fiscalité, ministère de l'Intérieur pour l'architecture théâtrale).

2. — *La réglementation de l'Etat, source de paralysie.*

L'objectif du ministère des Affaires culturelles est de favoriser la construction de salles de théâtre transformables. Or, les règlements de sécurité, pour la plupart conçus à une époque où l'utilisation de la lampe à gaz dans les théâtres pouvait être un facteur d'incendies fréquents et demeurés depuis lors à peu près inchangés, imposent des obligations telles que certaines des innovations souhaitées risquent de rester « lettre morte ».

La matière est actuellement réglementée par deux catégories de textes : un décret du 13 août 1954 relatif à la protection contre les risques d'incendie et de panique dans les établissements recevant du public (133), un règlement de sécurité établi à la même date par le ministère de l'Intérieur sur avis des ministres intéressés (134).

Le décret du 13 août 1954 a surtout pour objet d'instituer des organes de contrôle et de surveillance et de prévoir des mesures d'exécution des dispositions de sécurité. Le règlement — beaucoup plus détaillé que le décret — établit les normes et les prescriptions en cette matière (135).

a) *Les moyens de contrôle.*

Le respect de la réglementation est assuré essentiellement par le permis de construire qui ne peut être délivré qu'après consultation de la commission de sécurité compétente. L'exécution des travaux non soumis au permis de construire ne peut avoir lieu qu'après autorisation du maire, donnée sur avis de la commission locale de sécurité. Il en est de même pour toute création, aménagement ou modification des établissements redevables de l'application du décret.

(133) *J.O.* du 2 septembre 1954 et rectificatif *J.O.* du 16 novembre 1954 (modifié par le décret n° 55-1216 du 13 septembre 1955, *J.O.* du 17 septembre 1955).

(134) Publié au *J.O.* des 3, 4 et 5 septembre 1954 (pagination spéciale S.I. 1 à 75), modifié par l'arrêté du 20 septembre 1955 (*J.O.* du 25 septembre 1955) et l'arrêté du 23 septembre 1959 (*J.O.* du 1er octobre 1959) et complété par l'arrêté du 16 septembre 1959 (*J.O.* du 4 octobre 1959).

(135) Une analyse exhaustive de ces deux textes serait fastidieuse. Nous nous contenterons d'en extraire quelques passages caractéristiques. Pour une étude plus systématique, cf. Jacques Robert. La police des spectacles et des jeux. Juriscl. adm., fasc. 265.

Le ministère de l'Intérieur, le Préfet et le Maire sont assistés de commissions de sécurité. La commission centrale de sécurité (136) donne son avis sur toutes questions relatives à la protection contre l'incendie dans les établissements visés par le décret, sur les conditions d'application de ce texte ainsi que sur toutes les questions que le ministre soumet à son examen. La commission départementale de sécurité (137) est l'organe technique d'étude, de contrôle et d'information du préfet et du maire qu'elle assiste dans l'application des mesures de police et de surveillance qu'ils sont appelés à prendre. Elle est chargée notamment d'examiner les demandes de permis de construire, d'aménagement et de transformation des établissements, de procéder ou de faire procéder à des contrôles périodiques ou inopinés sur l'observation des dispositions réglementaires. Enfin le préfet peut créer dans le département une ou plusieurs commissions auxiliaires de sécurité, dont la présidence est assurée par le maire de la commune, siège de l'établissement intéressé.

b) *Le contenu de la réglementation.*

La réglementation de sécurité est extrêmement complexe. Elle couvre plus de deux cents pages d'une publication du *Journal Officiel.* Il ne saurait donc être question pour nous d'en faire l'analyse. Il convient seulement de noter que si la sécurité des spectateurs en cas d'incendie ou de panique doit être efficacement assurée, la sauvegarde du public ne requiert cependant pas le maintien en vigueur d'une réglementation désuète (138) (édictée pour un type de scène archaïque) qui méconnaît les conceptions architecturales modernes (139).

Ainsi, il est difficile de faire nettement le départ, dans un théâtre transformable, entre la salle et la scène. Or l'économie du règlement de sécurité repose sur une séparation rigoureuse du « bloc salle » et du

(136) Sa composition est déterminée à l'article 20 du décret.

(137) Sa composition est déterminée à l'article 23 du décret.

(138) Les dispositions en matière de sécurité n'étaient pas très différentes à la fin du XVIII[e] siècle et au XIX[e] siècle (cf. le commentaire par VIVIEN et BLANC de l'arrêté du Directoire exécutif du 1[er] germinal an VII, *in* « Traité de la Législation des Théâtres », 1830, p. 55.

(139) Le scénographe René ALLIO est l'un de ceux qui ont condamné avec le plus de sévérité cette réglementation « Nombre d'architectes... se contentent « seulement de lire les règlements de sécurité et d'exécuter ce qu'ils imposent. « Or ces règlements ne décrivent pas la fonction première du théâtre : mettre « en œuvre et monter des pièces, mais une fonction secondaire : ne pas brûler. « C'est la raison pour laquelle on trouve tant de choses aberrantes dans trop de « théâtres nouveaux (par exemple : courbe de visibilité fausse, cadre de scène « figé, etc.), mais jamais une infraction aux règlements. *On ne risque pas d'y « brûler. On ne risque pas non plus d'y faire du théâtre.* » (René ALLIO : « Nouveaux Auteurs et Formes nouvelles », brochure ronéotypée, 1966, p. 7.)

« bloc scène ». Comment, dès lors, construire par exemple le traditionnel rideau de fer exigé par les règlements, alors que la salle transformable nécessite une interpénétration de la salle et de la scène ? Certes, l'ingéniosité des architectes permettra sans doute la mise au point de procédés susceptibles d'assurer un cloisonnement; mais le coût de réalisation de tels dispositifs sera tel qu'il amputera gravement le budget souvent trop modeste de construction d'un théâtre. La multiplication dans une salle des moyens d'extinction (robinets d'incendies, rideaux d'eau, réserves de sables, couvertures, déversoirs, etc.), l'aménagement de nombreuses et importantes issues de secours, le recours plus systématique à des matériaux ininflammables devraient constituer des garanties suffisantes et autoriser des dérogations aux règlements (140).

L'exemple de l'architecture théâtrale (141) confirme ainsi le caractère dynamique des procédés financiers d'intervention et le caractère nocif (et dans le meilleur cas, inopérant), des procédés purement « administratifs ».

Une nouvelle preuve de la valeur de cette remarque va nous être donnée par l'étude des actions de l'Etat ayant le théâtre comme objectif, non plus exclusif, mais simplement prioritaire ou fondamental.

(140) En vertu de l'article 12, 1 du décret, certains établissements peuvent en effet, en raison de leurs dispositions particulières, donner lieu à des prescriptions spéciales ou exceptionnelles. Les dérogations à obtenir pour la construction de théâtres transformables sont tellement nombreuses (sièges mobiles, installation d'une cabine de commande et lumière au-dessus des spectateurs, etc.) que ce seul article est impuissant à en permettre aisément l'autorisation.

(141) A cet égard, nous pouvons approuver les conclusions de la commission du patrimoine artistique et de l'équipement culturel du V[e] Plan qui réclame « un réexamen des normes de sécurité qui paraissent aussi paralysantes qu'inadaptées » (projet de rapport général, p. 159).

TITRE II

ACTIONS AYANT LE THEATRE POUR OBJECTIF FONDAMENTAL

L'action théâtrale de l'Etat s'inscrit dans une perspective plus large, celle de la politique culturelle. Dans ce cadre, le théâtre n'est plus la seule préoccupation de l'administration, il y occupe néanmoins une place de choix.

La politique culturelle de l'Etat (1) vise depuis 1959 deux objectifs :

— créer dans différentes régions de France des ensembles culturels, à la fois points de rencontre des différentes activités artistiques professionnelles et lieux d'accueil pour un public nouveau auquel est offert la possibilité de faire connaissance avec ces Arts. Ce souci d'implantation culturelle et de « *diffusion culturelle territoriale* » est matérialisé par la création de « *maisons de la culture* » (2) ;

— assurer une coordination et des échanges entre les organismes culturels officiels ou privés qui ne sauraient s'ignorer les uns les autres et vivre dans leur zone d'action respective sans se préoccuper ou bénéficier des réalisations entreprises dans d'autres régions. A cette préoccupation de « *diffusion culturelle nationale* » a répondu la création du Centre National de Diffusion Culturelle, auquel s'est aujourd'hui substituée l'Association technique pour l'action culturelle.

(1) Nous entendons ici par politique culturelle de l'Etat celle du ministère des Affaires culturelles. Une véritable politique culturelle devrait inclure non seulement les arts, mais encore la pédagogie, l'information, etc., et être élaborée par plusieurs administrations (Affaires culturelles, Jeunesse et Sport, Education nationale, Information...).

(2) Comme le dit M. J. Hourticq, « nous devons saluer une grande date : l'entrée officielle de la Maison de la culture dans un plan de développement économique et social » (Rev. adminis., mai-juin 1962, p. 326).

CHAPITRE PREMIER

La diffusion territoriale.

Les maisons de la culture.

« Il n'est pas simple de définir ce que peut et doit être une mai-« son de la culture », affirmait M. Pierre Moinot, alors directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle, en mai 1961, devant la sous-commission « Action Culturelle » de préparation du IVe Plan (1).

Lieu de rencontre « où l'image inachevée de la culture vivante « sera montrée à ceux qui participent d'elle sans toujours le savoir, « par ceux-là mêmes qui la façonnent », selon la définition de M. Gaëtan Picon (2), la maison de la culture était encore en 1961 une notion confuse dans l'esprit de ses audacieux promoteurs. La Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle, sous l'impulsion de M. Biasini, de son adjoint, M. Sellier et du chef du Bureau des Maisons de la Culture, M. Rollier, devait, pendant la période d'application du IVe Plan, en préciser les contours réels et la forme juridique (3).

Après six années d'efforts, ses éléments constitutifs peuvent être plus clairement définis. Il semble aujourd'hui possible d'en caractériser la *fonction*, *l'implantation* et la *gestion*.

(1) Ministère des Affaires culturelles, Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle, 1961, document 1 *bis*. « Les maisons de la culture », exposé fait par M. Pierre Moinot, doc. ronéot., p. 1.

(2) Gaëtan Picon : Discours de Béthune du 15-10-61, doc. ronéot. Ministère des Affaires culturelles.

(3) Davantage que les textes eux-mêmes (les seuls que l'on puisse relever sont le Plan lui-même et l'arrêté interministériel du 23 septembre 1960, *J.O.* du 7 octobre, p. 9107, fixant le montant de la participation de l'Etat au financement des maisons de culture), ce sont les actes concrets de l'administration qui ont défini les caractéristiques de la maison de la culture.

Section 1

LA VOCATION : POLYVALENTE ET PROFESSIONNELLE

La maison de la culture entend être le lieu de rencontre de toutes les formes d'activités artistiques; en ce sens, elle a une vocation *polyvalente.*

Elle refuse de devenir le siège social d'associations artistiques d'amateurs. Elle veut offrir au public des réalisations professionnelles de qualité. Elle affirme ainsi sa vocation *professionnelle.*

Sous-Section I

Vocation polyvalente.

I. — Le principe.

« La maison de culture abrite tous les arts » (4). Elle exclut la spécialisation. Elle accueille toutes les formes de culture et tous les courants artistiques et littéraires. Elle est un lieu de synthèse et de confrontation.

Selon M. Biasini, « la maison de la culture doit offrir les moyens « d'une expression parfaite dans le domaine du théâtre, de la musi- « que, du cinéma, des arts plastiques, de la connaissance littéraire, « scientifique ou humaine, posséder l'instrument d'une rémanence « permanente des actions entreprises dans les divers ordres, exciter « la promotion culturelle locale, susciter la vie de clubs et les « échanges » (5).

M. Biasini reprend donc la définition qui avait été donnée dans le rapport général de la Commission de l'Equipement Culturel et du Patrimoine Artistique dans le cadre de la préparation du IV[e] Plan : « A côté du Stade et du Théâtre, un type nouveau apparaît : la Mai- « son de la culture. Dans cet établissement, troupes de comédiens et « de danseurs... concerts ou émissions symphoniques, films devenus « classiques, expositions d'œuvres d'art originales ou reproduites, « conférences, bibliothèques, ateliers, alimenteront la vie spirituelle « de tous ceux qui viendront s'y retrouver » (6).

(4) Ministère des Affaires culturelles, « Action culturelle, an. I », doc. ronéot.
(5) Ministère des Affaires culturelles, « Action culturelle, an. I », doc. ronéot.
(6) Rapport de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique (IV[e] Plan). Commissariat général au Plan.

II. — Le correctif.

Un correctif doit être apporté à cette définition de la fonction polyvalente de la Maison de la culture.

Les activités s'ordonnent, en effet, autour d'un *axe principal,* en général le théâtre, lequel est, à juste titre, considéré comme une cellule nécessaire dans l'animation et comme le moteur de l'action culturelle (7).

Le ministère a progressivement pris conscience de la nécessité d'une « dominante théâtrale » dans les activités d'une maison de la culture, à la suite, notamment d'une expérience comme celle du Havre où la Maison de la culture est, à la vérité, un Musée. Il est apparu, à cette occasion, que les Arts Plastiques « ne constituent pas un thème « d'attraction suffisamment populaire pour être utilisé comme moteur « pour d'autres formes d'expression culturelle » (8).

C'est pourquoi le ministère préfère implanter les maisons de la culture dans les villes qui sont le siège d'un Centre Dramatique ou d'une troupe permanente et en confier la gestion au directeur de ce théâtre. La valeur de cette politique est attestée par la réussite que constitue indiscutablement la création d'une Maison de la culture à Bourges où existait depuis fort longtemps un centre dramatique de valeur, et l'on comprend que M. Sellier n'hésite pas à la considérer comme une expérience pilote : « A partir de Bourges, il est possible « d'affirmer que l'action culturelle est devenue réalité vivante et « universelle. A toutes les interrogations, à toutes les questions de « détail, à toutes les craintes, à toutes les suspicions, à toutes les atten- « tes, il est désormais possible de dire : il y a Bourges » (9).

Dès lors, il n'est pas surprenant de constater que le nombre d'adhérents d'une maison de la culture ayant une activité théâtrale propre est supérieur à celui d'une maison de la culture non dotée d'une troupe.

Les deux maisons de la culture dont le nombre d'adhérents était en 1965 le plus élevé, étaient précisément celles qui avaient, cette année là, une activité théâtrale (le T.E.P. et la Maison de Bourges). La capacité d'accueil respective des différentes salles n'explique pas seulement les écarts que l'on peut remarquer.

(7) « C'est par le théâtre qu'il faut commencer, disait déjà Paul Boncour en 1912, parce qu'il est l'art collectif par excellence et le plus accessible à la foule » (*op.* cité, p. 80).

On peut dire aussi que « le théâtre seul, aujourd'hui, implique la présence constante, en chair et en os, d'un groupe créateur au milieu du public » (*Cité Panorama,* janvier-février 1965, n° 4).

(8) Sellier. Rapport d'exécution du IV^e^ Plan. Ministère des Affaires culturelles, doc. cit.

(9) *Ibid.*

MAISONS DE LA CULTURE

Saisons 1964-65 et 1965-66

Nombre d'adhésions enregistrées, taux moyen de fréquentation et nombre de manifestations.

1964-1965

	Nombre d'adhésions	Taux moyen de fréquentation	Nombre de manifestations (1)
BOURGES	8.413	58,5 %	141
CAEN	6,114	62,4 %	221
LE HAVRE	3.915 (2)	72 %	88
T.E.P.	13.484	49,4 %	205
AMIENS			
THONON			

1965-1966

	Nombre d'adhésions	Taux moyen de fréquentation	Nombre de manifestations (1)
BOURGES	9.518 (3)	53,5 %	150
CAEN	9.635 (3)	61,9 %	229
LE HAVRE	4.892 (3)	76 %	118
T.E.P.	20.152 (3)	58,5 %	312
AMIENS	7.502 (4)	59,8 %	136
THONON	5.025 (5)		

Dans ce tableau ne figure pas la Maison de Firminy, qui a davantage le caractère d'une Maison des jeunes et de la culture que d'une véritable Maison de la culture : il serait dès lors difficile de comparer utilement le nombre de ses adhérents, son taux de fréquentation et le nombre de ses manifestations avec les résultats obtenus par les autres Maisons.

(1) Expositions non comprises.

(2) L'exiguïté des locaux actuels ne permet pas un recrutement de grande envergure.

(3) Au 30 juin 1966.

(4) Du 29-1-1966 (ouverture) au 30-6-1966.

(5) Maison inaugurée le 4 juin 1966.

Polyvalente, mais centrée sur le théâtre (10), l'activité d'une maison de la culture a en même temps un caractère professionnel.

Sous-Section II

Vocation professionnelle.

« La maison de la culture... doit éviter (11) de servir d'asile aux contrefacteurs (12) ». Si elle n'exclut pas, soit dans l'animation, soit dans la gestion, l'intervention des groupements d'amateurs, elle ne veut pas être en tout cas une « salle des fêtes », une simple réunion d'ateliers. Refusant « l'orphéon municipal » et « la fête de quartier », proscrivant « la culture au rabais », la maison de la culture prétend dispenser une culture d'un haut niveau. Cette ambition s'appuie sur une critique de l'éducation populaire à courte vue. Il est vrai que « l'Education nationale » a été longtemps portée à réduire l'éducation culturelle à une activité périscolaire et postscolaire, « isolée des grandes valeurs littéraires et artistiques de notre pays » (13), et souvent satisfaite d'elle-même.

La maison de la culture, « lieu de rencontre et de confrontation par « excellence entre la culture et ceux qui veulent y accéder, entre « ceux qui délivrent un message et ceux qui le reçoivent, entre les « arts et leur public » (14) entend « désarmer l'esprit de chapelle » de « ceux qui passent dans telle ou telle ville pour représenter l'ordre culturel » et qui « ont souvent trop tendance à considérer que leurs propres réalisations suffisent à la satisfaction du public local » (15).

(10) Les précisions données sur ce point par la Commission du Patrimoine artistique et de l'Equipement culturel du V[e] *Plan*, ne laissent cependant pas d'inquiéter sur l'avenir que certains voudraient réserver au théâtre dans les maisons de la culture : « Les maisons de la culture doivent... *éviter de façon rigoureuse de se constituer autour d'un élément spécifique préexistant* à l'équipement culturel, qui tendrait inévitablement à prendre le pas sur les autres éléments qui lui seraient adjoints... Si le spectacle, et en particulier le spectacle théâtral, constitue un puissant facteur d'attraction du public et occupera par suite une place de choix dans les programmes des maisons de la culture, celles-ci ne doivent jamais perdre de vue la nécessité de diversifier le plus possible leurs activités... » (projet de rapport général, doc. ronéot., p. 156).

(11) Comme on pourra le vérifier au cours des développements ultérieurs, la maison de la culture est *plus souvent définie par ce qu'elle ne doit pas être que par ce qu'elle doit être*. La raison en est que l'institution a été créée en réaction contre certains organismes culturels aidés par l'Education nationale ou les collectivités locales.

(12) Sellier. Rapport d'exécution du IV[e] Plan. Ministère des Affaires culturelles, doc. ronéot., p. 18.

(13) Biasini, « Action culturelle, An. I », doc. ronéot.

(14) Biasin(, « Action culturelle, An. I », doc. ronéot.

(15) Biasini, *Le Figaro Littéraire*, 22 juillet 1965.

La maison de la culture est un cadre d'activités exclusivement professionnelles. M. Biasini l'affirme avec vigueur : « Une maison de la « culture n'est pas la salle des fêtes, le centre culturel communal, le « siège des associations ou le foyer tant attendu par les vaillantes « cohortes littéraires ou musicales de l'endroit; elle n'est pas le local « rêvé par les professeurs de cours du soir, les peintres du dimanche « ou les sociétés folkloriques, ni le conservatoire dont on-a-cruellement- « besoin, ni même l'espace culturel jumeau de l'espace vert sans les- « quels les plans d'urbanisme ne seraient pas tout à fait ce qu'ils « sont » (16).

Cette définition, dont on peut approuver pour l'essentiel le contenu, ne fait pas cependant le départ entre la bonne et la mauvaise activité d'amateurs, ni même entre la bonne et la mauvaise activité professionnelle. Il suffit, pour se convaincre de la partialité des affirmations de M. Biasini et des dangers d'une vision aussi schématique, de comparer les mauvais spectacles présentés par certaines troupes subventionnées par l'Etat avec les excellentes réalisations de quelques jeunes compagnies d'amateurs — il est vrai rarissimes.

A partir du moment où la maison de la culture s'affirme comme un centre d'art et de culture professionnel, un problème se pose que le ministère des Affaires culturelles s'est efforcé naguère de résoudre en accord avec le Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports (17) (lequel est compétent pour les groupements d'amateurs) : celui des relations entre « maisons des jeunes et de la culture » qui relèvent du Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports et « maisons de la culture » qui dépendent du ministère des Affaires culturelles. Aux yeux des responsables de la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle, ces deux types d'organismes ont une fonction radicalement différente : si les maisons des jeunes et de la culture offrent les moyens d'une familiarisation, d'un apprentissage ou d'une initiation manuelle avec les moyens d'expression d'une culture, les maisons de la culture, pour leur part, ont pour mission d'organiser la rencontre de tous ceux qui aspirent à cette culture dans sa forme la plus parfaite.

Pour M. Biasini, les maisons de la culture trouvent leur « caracté- « ristique fondamentale dans la notion du niveau culturel le plus « élevé et de la qualité la meilleure » (18). Elles sont exclusives de la condescendance comme du paternalisme. M. Biasini les considère comme les « établissements supérieurs » d'une action culturelle « dont les maisons des jeunes assument la part primaire et secondaire ». Aussi maisons de la culture et maisons des jeunes appartien-

(16) Biasini, « Action culturelle, An. I », doc. cit.
(17) Erigé depuis en ministère.
(18) Biasini, « Action culturelle, An I », doc. cit.

nent-elles à deux ordres complémentaires. Distinctes par leurs objectifs et leurs modalités de fonctionnement, elles doivent s'épauler mutuellement. Cet impératif implique une coordination régulière des activités des deux ministères sous forme de réunions communes spontanées ou institutionnalisées (commissions du plan, etc.) et de représentations réciproques au sein des organismes respectivement compétents.

La maison de la culture ainsi définie par sa vocation polyvalente et sa nature professionnelle est conforme à l'intention des membres de la commission du IVe Plan qui voulaient en faire « un cadre exemplaire », en mesure d'offrir « les moyens artistiques et intellec- « tuels pour la rencontre des professionnels et des milieux les plus « divers à l'occasion de manifestations de qualité ».

Section 2

L'IMPLANTATION : DECENTRALISEE (19)

« La culture est comme une plante. Il lui faut des racines pour « prospérer. Je suis un peu le commis-voyageur qui va semer la grai- « ne. Loin de vouloir imposer un produit, j'essaie de rendre logique « un besoin selon un plan d'action établi naguère par Malraux. » C'est en ces termes imagés que M. Biasini définissait en 1965 sa fonction (19 *bis*).

L'Etat semeur de graines ! Voilà, décrit de façon pittoresque, ce rôle nouveau d'un Etat qui, jusqu'à 1958, — mis à part quelques initiatives — s'est contenté de récolter, en fait, peu de choses, puisqu'il n'avait pu semer.

Selon quels critères et quelles méthodes, l'Etat décide-t-il de faire d'une cité une ville-phare de la culture ?

Une action culturelle, pour être bien conduite, exige à la fois :

— de la part de l'Etat un plan soigneusement établi;

— de la part de ses représentants, assez d'habileté et de sens des réalités pour susciter des initiatives, adapter les prévisions planifiées aux nécessités locales, parfois aussi aux contraintes budgétaires !

(19) « Paris est un feu dévorant pour les intelligences ; il magnifie les réussites mais en appelant à lui toutes les forces vives de l'esprit. Il faut absolument, et aux échelons les plus modestes, maintenir en province des foyers de culture » (J. Hourticq, Revue Administrative, mai-juin 1962, p. 326).

(19 *bis*) *Le Figaro Littéraire*, 22 juillet 1965.

Le plan et les décisions d'implantation sont étroitement liés à deux questions fondamentales : les modes de différenciation des maisons de la culture; les critères d'implantation.

Sous-Section I

Les modes de différenciation des maisons de la culture.

Comme une maison de culture est destinée à satisfaire des besoins locaux et que l'importance et la nature de ces besoins varient d'un endroit à l'autre, les maisons de la culture ne doivent pas être uniformes sur tous les points du territoire et être construites conformément à un modèle unique. Dès lors, se pose le problème de la différenciation de ces institutions.

I. — Rejet d'une différenciation selon l'équipement et les fonctions de la maison de la culture.

Le IV^e^ Plan prévoyait la création de vingt maisons de la culture. Il s'attachait à les classer en trois catégories dont la définition s'appuyait sur l'importance de l'équipement et la nature des activités de chaque maison de la culture.

1^re^ *Catégorie :* Le IV^e^ Plan suggérait la mise en place de quatre maisons dites « importantes » :

— *par l'équipement* puisque comportant chacune deux salles de spectacle;

— *par la nature de leurs activités* puisque disposant respectivement d'une troupe permanente.

2^e^ *catégorie :* Elle comprenait la construction de huit maisons « plus modestes » :

— *par l'équipement,* puisque dotées de salles polyvalentes moins importantes;

— et surtout *par la nature de leurs activités,* puisque ne recevant que des troupes de passage.

3^e^ *catégorie :* Il était enfin prévu la construction de huit maisons « plus modestes encore », puisque ne possédant pas de salle de spectacle.

Ce classement — discutable — (20) semble avoir été remis en cause par la Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle.

(20) Le classement semble discutable, car il repose sur la croyance qu'une maison de la culture peut valablement fonctionner en l'absence d'un centre de

M. Biasini a eu raison d'affirmer (21) que la commission du IVe Plan avait créé ainsi des « divergences » qui risquaient de se traduire « par une réduction de la portée de toutes [les maisons] qui ne seraient « pas polyvalentes ». Pour jouer pleinement leur rôle, elles doivent être en puissance de toutes les formes de la culture, « les différences entre elles ne pouvant résulter que de l'importance relative « de leurs éléments constitutifs ».

M. Sellier précise cette nouvelle vision en ces termes : « Toute « maison de la culture, quelle que soit son implantation, doit avoir la « même physionomie interne, disposer des mêmes moyens, contenir « les mêmes dispositions pratiques. Seuls doivent varier les volumes « intérieurs des installations, suivant l'importance de *son aire de « rayonnement* » (22).

II. — Adoption d'une différenciation selon le rayonnement géographique et le volume des installations.

A. — *Le ministre a ainsi adopté* un autre système de différenciation qui repose sur l'établissement de trois types de réseaux, définis en premier lieu par le *rayonnement géographique.*

Les dernières prévisions du ministère de l'Action culturelle font apparaître les classifications suivantes :

1° *Dix Maisons de la culture à rayonnement* NATIONAL *seront mises en place à :*

BORDEAUX
BOURGES (23)
EST-PARISIEN (23)
LILLE-ROUBAIX-TOURCOING
LYON
MARSEILLE
RENNES
SAINT-ETIENNE
STRASBOURG
TOULOUSE

création : seule la première catégorie comporte une troupe permanente ; la seconde catégorie dispose seulement d'une salle de spectacles recevant des troupes de passage ; la troisième catégorie ne possède même pas une salle de spectacles. Une maison de la culture ne saurait être réduite à une vitrine exposant des produits d'importation. Elle ne peut vivre que si son animateur est en même temps un créateur.

(21) Action culturelle, An. I, doc. cit.

(22) Rapport d'exécution du IVe Plan. Ministère des Affaires culturelles, doc. ronéot., p. 40.

(23) Maisons de la culture déjà réalisées.

2° *Vingt-cinq Maison de la culture à rayonnement* RÉGIONAL *seront édifiées à :*

AJACCIO
AMIENS (23 *bis*)
BESANÇON
BREST
CAEN (23 *bis*)
CHALON-sur-SAONE
CLERMONT-FERRAND
DIJON
GRENOBLE
LA ROCHELLE
LIMOGES
LONGWY
MONTPELLIER
NANCY
NANTES
ORLEANS
PAU
PERPIGNAN
POITIERS
REIMS
THONON (23 *bis*)
FORT DE FRANCE
GUADELOUPE
PAPEETE
SAINT-DENIS

3° *Des relais secondaires, sous forme de Maisons de la culture à vocation* LOCALE, *seront institués à :*

ANGERS
CHAMBERY
COMPIEGNE
CRETEIL
FIRMINY (23 *bis*)
LE HAVRE (23 *bis*)
MACON
MENDE
MENTON
NEVERS
NIMES
SARCELLES
TOURS
VALENCE
VALENCIENNES

B. — *Les Maisons de la culture se différencient aussi par la surface et le volume nécessaires par catégorie.*

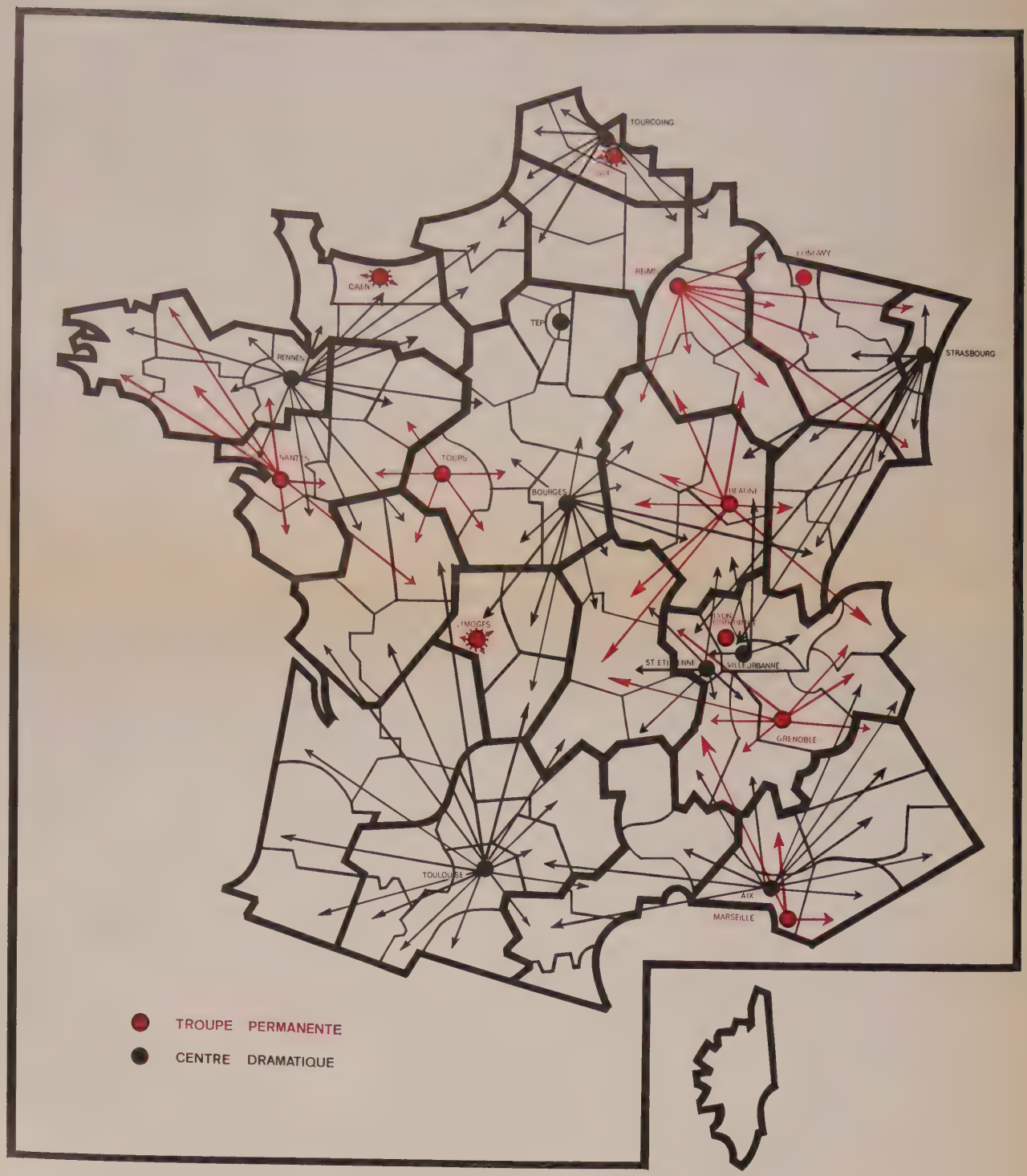
1° *Maisons de la culture à rayonnement national.*

— *Centre de création artistique pour 20 à 30.000 adhérents.*

Coût estimé : 15 millions de francs.
Surface minimale au sol : 3.000 à 4.000 m² (4 à 5 niveaux).
Surface totale développée : 16.500 m².
Grande salle et scène : 1.000 à 1.200 m².
Petite salle et scène : 400 m².
Bibliothèque : 250 m².

(23 *bis*) Maisons de la culture déjà réalisées.

DECENTRALISATION THEATRALE



Discothèque : 250 m².
Exposition : 400 m².
Bar : 200 à 300 m².
Salles annexes pour réunions, conférences : 1.000 m² (divisibles).

2° *Maisons de la culture à rayonnement régional.*

— *Centre de création artistique pour 9 à 10.000 adhérents.*

Coût estimé : 9 à 10 millions de francs.
Surface minimale au sol : 2.000 à 3.000 m² (4 à 5 niveaux).
Surface totale développée : 6.200 m².
Grande salle et scène : 1.000 à 1.200 m².
Petite salle et scène : 400 m².
Bibliothèque : 200 m².
Discothèque : 200 m².
Exposition : 400 m².
Bar : 150 à 200 m².
Salles annexes : 400 m².

3° *Maisons de la culture à rayonnement local.*

— *Centre de création artistique pour 500 à 1.000 adhérents.*

Coût estimé : 6 à 7 millions de francs.
Surface minimale au sol : 2.000 à 2.500 m² (2 à 3 niveaux).
Surface totale développée : 4.500 m².
Grande salle et scène : 500 à 1.000 m².
Pas de petite salle et scène.
Bibliothèque : 150 m².
Discothèque : 100 m².
Exposition : 200 à 300 m².
Bar : 150 m².
Salles annexes : 200 m².
Coût total : environ 350 millions.

Cette nouvelle classification est plus cohérente que la première : chaque maison de la culture est dotée des mêmes types de locaux, et en particulier d'une salle de spectacle; alors que dans la conception initiale, il y avait une discrimination humiliante et grave de conséquences par la construction de maisons de la culture au « rabais » parallèlement à l'édification d'ensembles parfaitement équipés, dans le dernier projet chaque maison de la culture, par ces aménagements, est destinée à devenir un centre de création; la différenciation résulte, non des types de locaux, mais de leurs dimensions respectives.

Le ministère a ainsi profondément remanié les propositions du IVe Plan. Ces modifications confirment le caractère purement indicatif

des orientations du Plan en France. On aurait pu être cependant tenté de penser que l'exécution du Plan culturel qui n'est apparemment pas tributaire (24) de décisions aléatoires d'entreprises privées, libres de leur comportement, ou des bouleversements d'une conjoncture économique encore mal maîtrisée par les organes gouvernementaux, pût être fidèlement assurée par le ministère.

A la vérité, la mise en œuvre des options du plan culturel pose à ses exécutants divers problèmes :

— Tout d'abord, s'agissant du IV[e] Plan, le travail de la Commission de l'Equipement Culturel a été nécessairement imparfait et cela pour deux raisons :

● en premier lieu, la création de maisons de la culture constituait une expérience nouvelle; dès lors les analyses du IV[e] Plan ne pouvaient être qu'approximatives ou théoriques;

● en second lieu, la Commission, réunie avec un certain retard en raison de la réorganisation des organes étatiques chargés des questions culturelles, n'a disposé que de six mois (de février à juillet 1962) pour établir l'inventaire des besoins, élaborer à partir de cette évaluation un programme d'action, proposer un calendrier d'urgence et « insérer celui-ci dans le cadre des possibilités financières ». La commission le fait d'ailleurs remarquer au début de son rapport : « Il est rapidement apparu à la commission qu'il lui serait difficile, dans le court délai imparti, de mener à bien d'une façon complète la tâche qui lui était assignée » (24 *bis*).

— D'autre part, le financement de la politique culturelle est conditionné par l'ensemble de la politique financière et par la générosité du ministère des Finances. Ainsi le blocage des crédits, effectué le 12 septembre 1963 en application du Plan de stabilisation, n'a pas manqué d'avoir de fâcheuses incidences sur la construction de maisons de la culture. Alors que le IV[e] Plan avait prévu 128 millions pour la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action Culturelle, celle-ci n'a pu, en fait, bénéficier que de 53,84 millions, soit 41,8 % des sommes initialement proposées (25).

(24) Comme c'est le cas pour d'autres parties du Plan.

(24 *bis*) Rapport de la Commission de l'équipement culturel pour le IV[e] Plan. Commissariat général au Plan, doc. ronéot., p. 19.

(25) Ainsi s'explique cette remarque faite dans le rapport d'exécution du IV[e] Plan : « Nul doute que l'action culturelle sera devenue une réalité vivante et irréversible au terme du IV[e] Plan, la rétention des crédits étant la seule cause de la non-actualisation des possibilités immédiatement réalisables et évidemment manifestées. Il est possible d'affirmer que le pourcentage de réalisation du IV[e] Plan serait dans le domaine de l'action culturelle de :

— En troisième lieu et surtout, les exécutants du plan doivent tenir compte de réalités locales et de facteurs humains dont il n'est pas toujours aisé d'apprécier l'importance au sein d'une Commission parisienne. Une part doit être faite à l'initiative des animateurs locaux, sans laquelle les réalisations ne manqueraient pas d'apparaître artificielles (26).

C'est dans cet esprit qu'ont été retenus les « critères » d'implantation de maisons de la culture.

Sous-Section II

Les critères d'implantation des maisons de la culture.

Ces « critères » doivent être soigneusement définis, car c'est en fonction de ceux-ci que sont choisis les lieux de construction des maisons et établie « la carte du réseau de ces organismes culturels ».

I. — Rejet de critères « administratifs » et économiques.

La tentation pouvait être grande, pour les planificateurs et surtout pour les responsables de l'action culturelle qui entendent faire des maisons de la culture des « cadres exemplaires », de choisir les capitales de régions économiques ou les villes sièges d'université, notamment pour les maisons de la culture à vocation nationale.

Cette méthode n'a heureusement pas été retenue, car elle « eût introduit la technocratie dans un domaine où le facteur humain est fondamental » (27). On lui a préféré une conduite empirique qui tient compte de deux exigences : l'existence d'une « situation culturelle »; une répartition géographique harmonieuse.

II. — Adoption de critères culturels et géographiques.

A. — *Critères culturels : la maison de la culture, consécration d'un effort culturel.*

Préférant conduire son action d'une manière empirique pour lui donner le maximum d'efficacité, le ministre des Affaires culturelles,

— 100 % dans les possibilités de matérialisation des programmes dans leur engagement financier ;

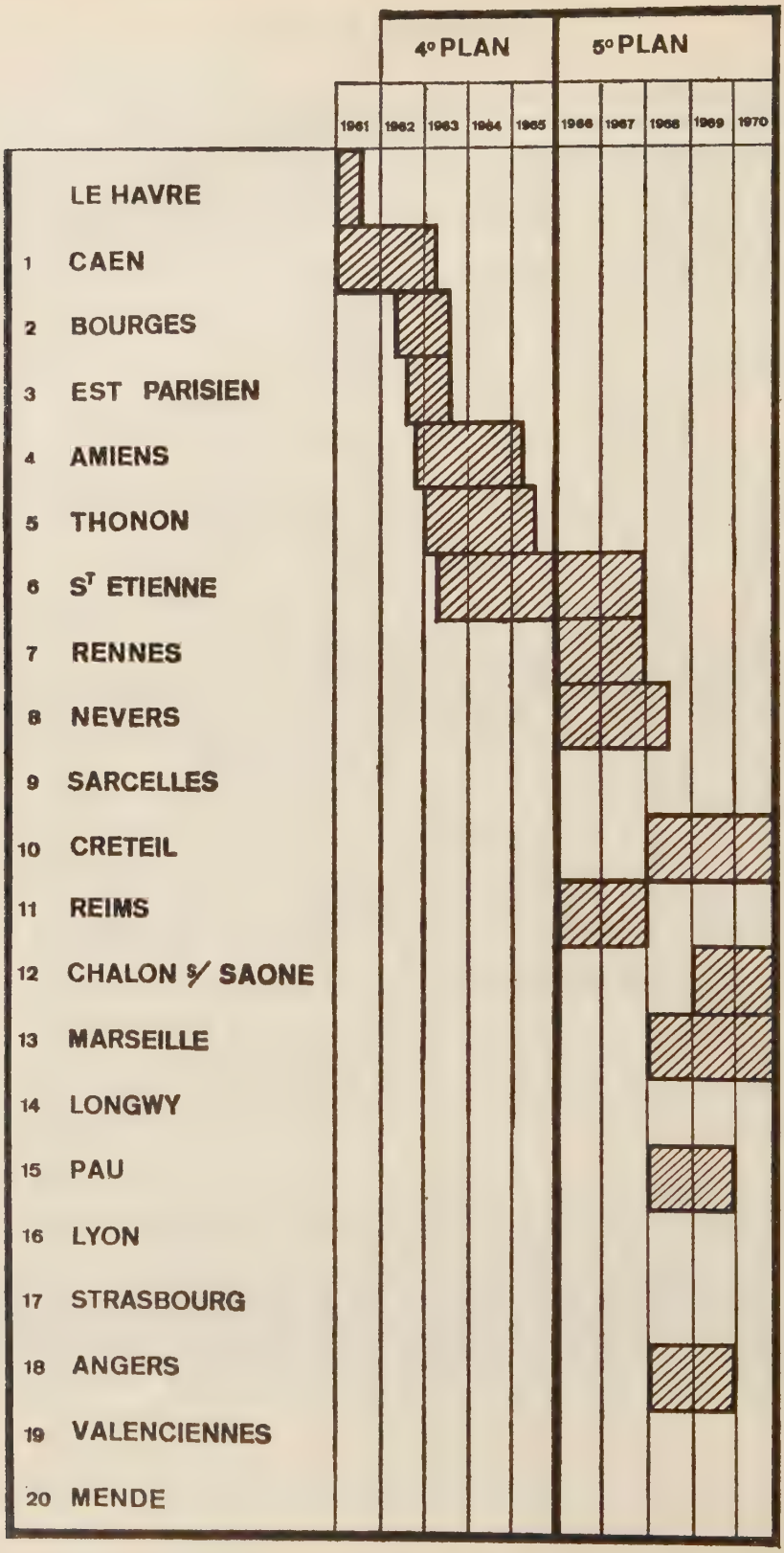
— plus de 100 % dans leur réalité humaine et politique. » (Ministère des Affaires culturelles, doc. ronéot., p. 12.)

Ces retards dans le financement sont exprimés dans les tableaux pp. 292 et 293.

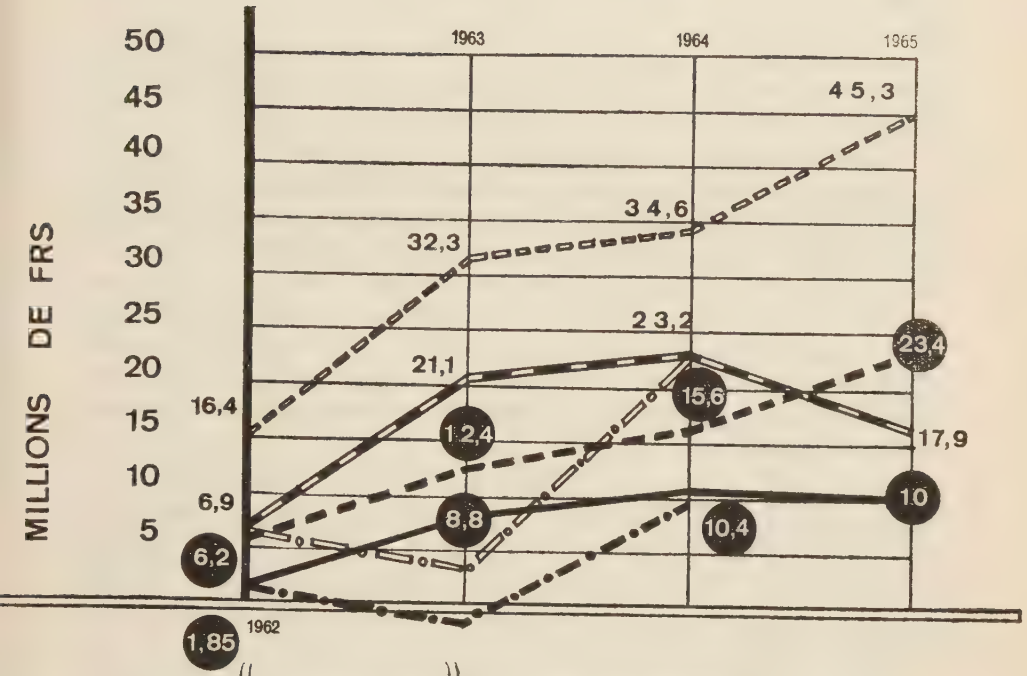
(26) Ces diverses constatations confirment la remarque du Doyen Vedel que commente M. de Laubadère dans son « Cours de grands services publics et entreprises nationales » (Cours du droit, 1963, p. 134). « Le Plan est écrit à l'indicatif présent ou futur, souvent à l'optatif, mais jamais à l'impératif. »

(27) Biasini, Action culturelle, An. I, doc. cit.

PROGRAMME DE REALISATION
DES 20 MAISONS DE LA CULTURE PREVUES AU IV° PLAN



CREDITS D'INVESTISSEMENT
(en millions de francs)



PREVISIONS PLAN — TOTAL DES INVESTISSEMENTS
MAISONS DE LA CULTURE

CREDITS VOTÉS — TOTAL DES INV.
M. DE LA C.

CREDITS UTILISÉS
u fait du blocage des
rédits en 1963 — TOTAL DES INV.
M. DE LA C.

plus précisément la Direction du théâtre et de l'Action culturelle entend implanter les maisons de la culture là où certaines exigences d'animation culturelle sont déjà satisfaites, rejetant la solution facile qui aurait consisté au nom de l'harmonisation administrative et de l'équilibre interrégional à mettre en place artificiellement des organismes d'action culturelle dans les centres régionaux — plaques tournantes des grands courants économiques ou capitales universitaires et administratives — qui souvent ne disposent pas de noyaux véritables d'animation culturelle. Le ministère a décidé d'implanter les maisons de la culture dans les communes où « une situation culturelle profondément préparée en assure le plein emploi immédiat » et où « le public est entraîné par une action ancienne à entrer dans le jeu » (28).

Or, il apparaît que les endroits où les conditions sont le mieux remplies sont précisément ceux où les centres dramatiques ou les troupes permanentes ont accompli un effort culturel qui remonte à plusieurs années : les animateurs de ces troupes sont estimés et expérimentés, donc en mesure d'assurer les tâches de direction des maisons de la culture; le public est « entraîné par une action ancienne », donc capable d'épauler par sa participation la création d'un nouvel organisme; la municipalité est habituée à un type d'action d'un niveau élevé, donc a la possibilité de soutenir l'initiative d'un centre d'art aux objectifs ambitieux.

Les maisons de la culture constituent ainsi une promotion et apparaissent « comme la consécration d'une incontestable réussite de la « politique inlassablement et obstinément poursuivie au prix d'admi- « rables efforts individuels ». Dès lors, comme l'indique M. Biasini, « les premiers hauts lieux de l'action culturelle se sont spontanément « désignés » (29).

Les maisons de la culture, conçues non comme des constructions artificielles rêvées par des technocrates et imposées à des villes sans expérience culturelle, mais comme des réalisations issues du terroir prenant racine dans une réalité vivante ne peuvent être implantées que dans la mesure où une situation culturelle locale en justifie la création.

Dans ces conditions, l'Etat doit-il rester passif et se borner à un rôle de « jury » qui distribue aux organismes culturels méritant la suprême récompense que constitue la construction d'une maison de la culture ou, au contraire, doit-il en même temps susciter l'apparition de nouveaux courants culturels, soutenir, pour en assurer l'essor, les groupes artistiques naissants.

(28) Biasini, Action culturelle, An. I, doc. cit.
(29) *Ibid.*

Il semble qu'il ait opté pour la deuxième solution. « Là où ces « conditions préalables ne sont pas remplies encore, affirme M. Bia- « sini (30), mais où la situation générale apparaît favorable, les asso- « ciations culturelles seront mises en fonctionnement et devront faire « leurs preuves avant que les projets puissent prendre rang dans les « tranches quadriennales, ceci afin que la construction humaine puisse « précéder la réalisation immobilière ».

Faire subir aux organismes culturels une période probatoire, mais leur apporter le soutien nécessaire, telle semble être la philosophie du ministère. Dans ce but, M. Biasini a prévu de « faire bénéficier de « crédits de fonctionnement ces mouvements, au fur et à mesure de « la confirmation de leur développement futur en maisons de la cul- « ture et comme une projection anticipée de leur réalité de « demain » (31). Malheureusement, cette aide aux associations « pré- figuratives » de maisons de la culture n'est pas toujours suffisante. Elle a même été suspendue momentanément en 1963, faute de crédits.

La doctrine du ministère a le mérite d'être pragmatique et réaliste : il serait dangereux, en effet, que les maisons de la culture soient implantées là où un travail humain n'a pas été au préalable entrepris.

Dans la réalité, cette doctrine est-elle toujours appliquée ? Hélas non. Sur les huit maisons actuellement existantes, au moins deux ne répondent pas à cette exigence de « situation culturelle préalable » (32). L'empirisme doit-il aller jusqu'à l'abandon en cours d'exécution d'une politique qui l'invoque ? Ce serait la porte ouverte à l'opportunisme, à l'incohérence et à l'arbitraire : un empirisme ainsi conçu peut justifier toutes les décisions et tous les choix de l'administration centrale et en fin de compte renforcer l'esprit technocratique qu'il prétendait com- battre. Si ce critère de la « situation culturelle » était partiellement mis à l'écart dans la pratique, les risques seraient grands de voir les bureaux parisiens donner la préférence à des villes sans dynamisme culturel pour des raisons politiques ou autres et laisser sans réponse des demandes d'animateurs expérimentés et de cités actives. Le nou- veau Directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture, M. Raison, a fort heureusement donné des apaisements sur ce point : « L'animateur,

(30) Biasini, Action culturelle, An. I, doc. cit.

(31) Sellier, Rapport d'exécution du IV[e] Plan culturel. Ministère des Affaires culturelles, doc. cit., p. 15.

(32) C'est le cas en particulier de la Maison de la Culture de Thonon-les-Bains, constituée dans une ville qui, selon Nicole Zand (*Le Monde* des 5 et 6 juin 1966), ne possédait pas d'activité culturelle particulière et ne disposait jusque-là que de trois cinémas. Il est juste d'ajouter que sa construction avait été envisagée avant même que la doctrine des Maisons de la Culture ait été élaborée. Notons aussi que, sous l'impulsion de son directeur, René Jeauneau, elle a obtenu des résultats assez importants et que le besoin de créer sur place une troupe s'est fait rapide- ment ressentir.

le créateur doit être là d'abord avant la première pierre. Il doit implanter sa marque, même si au bout du compte il disparaît » (33).

A côté de cette « carte » de « l'implantation pragmatique », pour reprendre l'expression de M. Biasini (34), qui « traduit et exprime les possibilités culturelles locales », il convenait d'établir une carte « d'implantation théorique » qui tienne compte de la « mise en place géographique idéale ».

B. — *Critères géographiques : répartition géographique harmonieuse.*

Dans une programmation à long terme, l'Etat ne peut limiter ses projets aux zones culturelles existantes. La France doit être couverte d'un réseau dont les mailles ne laisseront à l'écart aucune région du pays. Se contenter de recourir au premier critère, c'est laisser désertique sur le plan culturel de nombreuses contrées.

La carte de « l'animation culturelle existante », qui comporte les lieux où un effort culturel ancien exige en priorité la construction de maisons de la culture (St-Etienne, Lyon, Toulouse, Rennes, Strasbourg, Dijon, etc.) mérite donc d'être complétée par une « grille de l'opportunité régionale ». Cette deuxième démarche ne saurait cependant, à

(33) IV[e] Rencontre d'Avignon consacrée à l'équipement culturel des villes (séance du 4 août 1967), doc. ronéot. Cette doctrine, M. Maheu, directeur des activités socio-éducatives au ministère de la Jeunesse et des Sports, la considère comme valable dans son propre domaine : « L'animation doit précéder l'équipement. »

Le principe de l'animation culturelle préalable — parfaitement justifié dans le cas d'une ville sans passé culturel — s'impose avec moins d'évidence dans le cas d'une ville où existe depuis longtemps une activité théâtrale de valeur : l'animateur y a fait les preuves de son talent et de ses capacités ; il n'est point besoin de lui imposer l'obligation — à la limite humiliante — de « préfigurer » la future maison de la culture par l'organisation de manifestations culturelles. Et pourtant le ministère n'hésite pas parfois — sans doute par manque de confiance — à réclamer des hommes de théâtre qu'ils se fassent organisateurs d'expositions, de conférences ou de spectacles cinématographiques ou chorégraphiques — avant même la constitution de l'association « Maison de la culture » ou de la construction de la maison de la culture.

En contraignant ainsi les hommes de théâtre à une animation culturelle préalable, le ministère cherche probablement aussi à avoir l'assurance que la construction d'une maison de la culture est susceptible d'avoir un grand écho dans le public régional. Mais l'existence même d'un centre dramatique ou d'un groupe théâtral touchant un large public ne constitue-t-elle pas la preuve suffisante du rayonnement régional de son animateur et de son aptitude à provoquer le moment venu — c'est-à-dire lorsque la maison sera construite — un profond mouvement de sympathie en faveur de la maison de la culture ? Cette contrainte de l'animation culturelle préalable ne risque-t-elle pas au contraire de paralyser le travail théâtral de l'animateur et de lui coûter beaucoup de temps (à un moment où il ne dispose pas encore des locaux nécessaires pour entreprendre cette action culturelle), et ceci pour un résultat peut-être dépourvu de signification (car il est certain qu'avec un peu d'argent, d'imagination et quelques « grand noms », l'animateur obtiendra nécessairement auprès du public le succès tant souhaité).

(34) Biasini, Action culturelle, An. I.

nos yeux, légitimer la construction dans l'immédiat de maisons dans des villes sans expérience culturelle; elle fait simplement obligation aux responsables de l'administration de susciter et de soutenir dans les communes retenues par cette « grille », une action culturelle dont le développement doit demeurer la condition *sine qua non* de l'édification d'un ensemble culturel.

Cette « carte » remplit trois fonctions : elle opère pour la province une répartition par régions administratives; elle prévoit une répartition pour le district de la région de Paris; elle s'efforce enfin de « couvrir les zones rurales ».

1° *Répartition par circonscriptions d'action régionale.*

Un classement des maisons de la culture par régions administratives fait apparaître la répartition suivante :

Nord : Ensemble : Valenciennes-Lille-Roubaix-Tourcoing.
Picardie : Amiens, Compiègne.
Centre : Bourges, Orléans, Tours.
Haute-Normandie : Le Havre.
Basse-Normandie : Caen.
Bretagne : Rennes, Brest.
Pays de la Loire : Angers, Nantes.
Poitou-Charentes : La Rochelle, Poitiers.
Limousin : Limoges.
Aquitaine : Bordeaux, Pau.
Midi-Pyrénées : Toulouse.
Champagne : Reims.
Lorraine : Longwy, Nancy, Metz.
Alsace : Strasbourg.
Franche-Comté : Besançon.
Bourgogne : Nevers, Chalon-sur-Saône, Mâcon, Dijon.
Auvergne : Clermont-Ferrand.
Rhône-Alpes : Thonon, Firminy, Saint-Etienne, Chambéry, Lyon, Valence, Grenoble.
Languedoc : Nîmes, Montpellier, Perpignan.
Provence-Côte d'Azur-Corse : Marseille, Menton, Ajaccio.

Cette « carte » inclut par ailleurs deux zones caractérisées par leur pauvreté culturelle qu'il importe de ne pas négliger : la région parisienne (35) et les communes rurales.

(35) En 1945, Dullin s'écriait déjà : « pour le théâtre, la France s'inscrit entre la place de la République, l'Etoile, Montmartre et le Quartier Latin... La banlieue

2° *Répartition dans le district de la région de Paris.*

A la suite de contacts pris avec les autorités du district et les représentants de plusieurs communes, le programme de la répartition des maisons dans le district de la région de Paris a été ainsi conçu :

Ceinture périphérique :

IVe Plan : Sarcelles.
Créteil.

Ve Plan : Plessis-Bouchard.
Colombes.
Drancy-Bobigny.
Le Raincy.
Boulogne.
Massy-Sceaux-Antony.

Intra Muros :

IVe Plan : T.E.P. (Ménilmontant).

Ve Plan : Quartier rénové des Gobelins.

Coût moyen de chaque maison : 5 à 6 millions.

Extra périphérique :

Ve Plan : Pontoise.
Mantes.
Corbeil.
Melun.
Meaux.
Chelles.
Etampes.

Coût moyen : 7 à 8 millions (37).

même, où vivent tous les ouvriers, est aussi éloignée de nous que le public de Casablanca. » Les choses ont cependant heureusement changé depuis. Des troupes de grande valeur se sont implantées dans différentes communes de banlieue (Aubervilliers, Nanterre, Saint-Denis, Sartrouville...) auxquelles l'Etat n'apporte hélas qu'un modeste concours.

(37) Cette " carte " ne mérite qu'un seul reproche — grave il est vrai : celui de ne pas faire apparaître les trois villes qui se sont caratérisées depuis quelques années par la qualité de leur animateur théâtral : Aubervilliers, Nanterre et Saint-Denis. La " couleur politique " de leur municipalité (toutes trois communistes) suffit-elle à expliquer ou à justifier cette lacune ? Il semble bien cependant que cette " carte " est en voie d'être complétée par l'inclusion de ces trois communes. On ne peut que s'en réjouir.

Il conviendrait aussi d'y ajouter la commune de Sartrouville, où depuis peu de temps, un jeune metteur en scène de grande valeur, Patrice Chéreau, s'est installé avec sa troupe.

THEATRES MUNICIPAUX

Les numéros sur la carte correspondent aux villes suivantes :

1. BONNIERES
2. EVREUX
3. CHATEAUDUN
4. VILLENEUVE
5. CHARTRES
6. MELUN
7. FONTAINEBLEAU
8. SENS
9. VILLENEUVE
10. AUXERRE
11. JOIGNY
12. CHATILLON-SUR-SEINE
13. LANGRES
14. CHAUMONT
15. SAINT-DIZIER
16. TROYES
17. COULOMMIERS
18. SAINT-DENIS
19. BEAUVAIS
20. VERSAILLES
21. ABBEVILLE
22. BOULOGNE
23. CALAIS
24. DUNKERQUE
25. TOURCOING
26. CONDE
27. LOUVROIL
28. FOURMIES
29. DOUAI
30. LILLE
31. CAMBRAI
32. ARRAS
33. SAINT-OMER
34. BETHUNE
35. ANZIN
36. CHARLEVILLE
37. REIMS
38. LAON
39. LA FEVRE
40. SAINT-QUENTIN
41. LA FERTE-SOUS-JOUARRE
42. EPERNAY
43. CHALONS
44. VERDUN
45. NANCY
46. MIRECOURT
47. EPINAL
48. LUNEVILLE
49. METZ
50. THIONVILLE
51. HAGUENEAU
52. SAVERNE
53. DENAIN
54. STRASBOURG
55. SAINTE-MARIE-AUX-MINES
56. COLMAR
57. VIENNE
58. MULHOUSE
59. BELFORT
60. MONTBELIARD
61. LURE
62. GRAY
63. BESANÇON
64. PONTARLIER
65. POLIGNY
66. DOLE
67. DIJON
68. BEAUNE
69. CHALON-SUR-SAONE
70. LONS-LE-SAUNIER
71. LOUHANS
72. BOURG
73. OULLINS
74. CHAMBERY
75. VOIRON
76. SAINT-JEAN-DE-MAURIENNE
77. GRENOBLE
78. SASSENAGE
79. LA MURE
80. VAISON
81. CARPENTRAS
82. DRAGUIGNAN
83. CANNES
84. NICE
85. MONTAUBAN
86. SAINT-RAPHAEL
87. TOULON
88. LA CIOTAT
89. MARSEILLE
90. AIX
91. BASTIA
92. SALON
93. ARLES
94. NIMES
95. TARASCON
96. AVIGNON
97. ORANGE
98. MONTELIMAR
99. VALENCE
100. TOURNON
101. ANNONAY
102. VILLEURBANNE
103. LYON
104. VILLEFRANCHE
105. TARARE
106. ROANNE
107. ANNECY
108. MONTCEAU-LES-MINES
109. LE CREUSOT
110. CHAGNY
111. AUTUN
112. NEVERS
113. MOULINS
114. MONTLUÇON
115. GUERET
116. CUSSET
117. CLERMONT-FERRAND
118. ROYAT
119. LE PUY
120. FLORAC
121. MILLAU
122. MONTPELLIER
123. SETE
124. MARSEILLAN
125. PERPIGNAN
126. AMELIE-LES-BAINS
127. CARCASSONNE
128. PAMIERS
129. TOULOUSE
130. ALBI
131. VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
132. AURILLAC
133. CAHORS
134. AGEN
135. MEZIN
136. CONDOM
137. AUCH
138. MARCIAC
139. AIRE-SUR-ADOUR
140. MONT-DE-MARSAN
141. BAYONNE
142. ARCACHON
143. BORDEAUX
144. MIRAMONT
145. CASTILLONES
146. BRIVE
147. TULLE
148. AUBUSSON
149. LIMOGES
150. LA CHATRE
151. BOURGES
152. ORLEANS
153. VENDOME
154. AMBOISE
155. TOURS
156. LE MANS
157. MAYENNE
158. LAVAL
159. BAUGE
160. ANGERS
161. SAUMUR
162. CHOLET
163. THOUARS
164 FONTENAY-LE-COMTE
165. PARTHENAY
166. CHATELLERAULT
167. ANGOULEME
168. PERIGUEUX
169. MUSSIDAN
170. BARBEZIEUX
171. JONZAC
172. ROCHEFORT
173. LA ROCHELLE
174. MARANS
175. LA ROCHE-SUR-YON
176. NANTES
177. AURAY
178. PONTIVY
179. LE PALAIS
180. QUIMPER
181. BREST
182. MORLAIX
183. SAINT-QUAI
184. SAINT-BRIEUC
185. DINAN
186. SAINT-SERVAN
187. RENNES
188. VITRE
189. FOUGERES
190. SAINT-LO
191. COUTANCES
192. CHERBOURG
193. BAYEUX
194. CAEN
195. LE HAVRE
196. ROUEN
197. BARANTIN
198. BEZIERS

3° *Zones rurales.*

La formule de la maison de la culture, telle qu'elle a été précédemment définie, répond mal aux besoins de certaines régions rurales défavorisées, telles le Massif Central, les Alpes du Sud, ou la Haute-Provence. Ces régions sont en général dépourvues de villes importantes. Le support démographique n'est donc pas suffisant pour justifier la présence d'une maison de la culture. Celle-ci, impliquant une concentration de moyens autour d'un ensemble destiné à un vaste public s'accommode mal de la dispersion des usagers dans des communes de petite ou de moyenne importance. Face à cette difficulté qui résulte d'une inadéquation entre les méthodes de fonctionnement de la maison de la culture et les conditions d'habitat dans ces régions, le ministère a envisagé deux types d'intervention : une action itinérante, une action permanente et fixe.

a) *action itinérante.*

Une expérience a été tentée avec les « Tréteaux de France » de Jean Danet qui, sous le chapiteau d'un cirque ambulant doté d'un bon équipement scénique et technique a donné, en 1963, dans 21 départements (Ouest, Bretagne, banlieue parisienne...), 180 représentations dans 140 communes, touchant ainsi 42.000 spectateurs. Le ministère, profitant de cette heureuse tentative, entend mener des actions de ce genre dans d'autres régions (en particulier dans le Massif Central).

b) *action permanente et fixe.*

L'action itinérante, par sa sporadicité, ne peut suffire à satisfaire les besoins des populations rurales. Le ministère étudie différents projets tendant à assurer une diffusion culturelle dans ces régions, sous la forme d'une action permanente et fixe. Ainsi est-il envisagé d'assurer à partir d'un point d'émission fixe — qui serait une authentique maison de la culture — la diffusion de programmes, par circuits hertziens avec branchement sonore en multiplex vers divers centres culturels (foyers ruraux, salles des fêtes, clubs...) dans lesquels un écran de télévision et un animateur seraient les « relais » de la production de la « maison-mère », intimement reliée à ses satellites pour toutes ses manifestations.

Au total, il apparaît que les lieux d'implantation, du fait de l'utilisation conjointe ou alternative de plusieurs critères et de l'éclectisme des préoccupations du ministère, sont d'une extrême variété. En combinant les divers « tableaux », on peut relever les catégories suivantes

dont la multiplicité illustre bien l'esprit pragmatique et la conception empirique des responsables du ministère.

— *Métropoles régionales à rayonnement national et international :* Lyon, Marseille, Strasbourg, Bordeaux...

— *Cité Industrielle* : Saint-Etienne...

— *Centres de régions industrielles ou marchés ruraux traditionnels :* Longwy, Valenciennes, Pau, Reims, Bourges, Nevers, Amiens, Chalon-sur-Saône, Angers...

— *Grands ensembles satellites :* Créteil, Firminy, Sarcelles...

— *Milieu rural :* Mende.

— *Centre de tourisme à vocation régionale :* Thonon-les-Bains, etc.

Il reste à souhaiter que toutes ces propositions deviennent bientôt réalités. Un effort plus substantiel doit être entrepris si l'on ne veut pas qu'au retard pris dans l'exécution du IV^e^ Plan s'ajoute celui pouvant résulter d'une réalisation partielle des prévisions du V^e^ Plan.

Organismes à vocation polyvalente et professionnelle, dont l'implantation est décentralisée, les maisons de la culture doivent enfin être analysées sous l'angle de leur gestion.

MAISONS DE LA CULTURE EN FONCTIONNEMENT

	Date d'ouverture	Origine du Bâtiment	Architectes	Constitution de l'Association	Président	Organe de création et d'animation	Directeur
Le Havre ...	24 juin 1961	Musée d'Art Moderne	Audigier Lagneau Jankovic	11 mai 1961	Pinchard, prof. d'Educ. musicale		Marc Netter
Caen	24 avril 1963	Théâtre municipal reconstruit	Bourbonnais Carpentier	23 janvier 1964	Pailler, trésorier payeur géné. hon.	Cie du Théâtre de Caen, troupe permanente	Jo Trehard
T.E.P. (1) ...	4 octobre 1963	Cinéma	Bourdon	(1)	(1)	Guilde. Centre dram. national	Guy Retore
Bourges	11 octobre 1963	Maison du Peuple	Sonrel Pignon Duthilleul	14 avril 1963	Depege, pharmacien	Cie de Bourges centre dram. national	Gabriel Monnet
Amiens	Novembre 1965	Maison de la culture type	Sonrel Duthilleul Gocois	24 novembre 1964	Richard, conservateur Musée Picardie		Philippe Tiry
Thonon	Juin 1966	Salle des fêtes	Novarina	Juillet 1965	Dr Sautier		René Jauneau
Firminy (2) .	Octobre 1966	Maison des jeunes et de la culture	Le Corbusier	30 juin 1965	Charrenton, prof. agrégé de Lettres		G. Garby Direct. art. P. Dauchez

(1) En raison de la situation spécifique de Paris, il n'a pas été constitué d' « Association Maison de la Culture » du Théâtre de l'Est Parisien.

(2) La Maison de Firminy a davantage le caractère d'une Maison des Jeunes et de la Culture que d'une Maison de la Culture.

MAISONS DE LA CULTURE EN CHANTIER

	Ouverture du chantier	Date d'ouverture prévue	Architectes	Constitution de l'Association	Président	Directeur	Organe de création et d'animation
St-Etienne ..	Avril 1963	Fin 1967	Seignol Farraz Gouyon	1er octobre 63	Eudes, chef de service à la sécurité minière	Non désigné	Comédie de Saint-Etienne, Centre dram. national
Rennes	Début 1966	Fin 1967	Carlu Joly Coue	28 octobre 63	Le Roux, journaliste	Non désigné Goubert et Parigot, secrét. généraux	Comédie de l'Ouest, Centre dram. national
Nevers	Mars 1966	Printemps 1968	Guillaume Vauzelle	18 octobre 62	Devismes, directeur de banque	Non désigné	
Grenoble ...	Juillet 1966	Février 1968	Wogenscky	3 juin 66	Philibert, professeur à l'Université	Didier Beraud	Comédie des Alpes, troupe perm.
Reims	Début 1966	Début 1968	Herbe et Le Couteur	22 novembre 65	Bernard, professeur de faculté	Non désigné Mairal dirige l'animation de préfiguration	Théâtre de Champagne, troupe perm.

Etudes techniques en cours (accords réalisés) : Nantes, Bordeaux, Marseille, Angers, Chalon-sur-Saône, Pau, Brest, Créteil, Papeete.

Accords de principe : Toulouse, Besançon, Clermont-Ferrand, Metz, Chambéry, Valenciennes, Compiègne, Mâcon, Nanterre.

Section 3

LA GESTION

Les principes qui président à la gestion des maisons de la culture sont commandés par leur mode de financement.

Le groupe d'action culturelle pour la préparation du IVe Plan (38), prévoyait que « la participation de l'Etat à l'édification d'une maison « de la culture ne saurait être fixée uniformément à 50 % du coût « total, mais devrait être calculée en fonction des possibilités finan- « cières des collectivités intéressées, de leurs ressources et de leur « endettement... ».

En fait, précise M. Sellier (39), « l'expérience a démontré que le « taux de 50 % détenait en lui-même une vertu propre et une valeur « de principe qui devait en faire un des symboles majeurs de la « politique de l'Etat en matière culturelle... ».

En effet, l'égalité de la participation de l'Etat et de la commune dans le financement de la construction et du fonctionnement d'une maison de la culture a pour conséquence une identité de droits et d'obligations dans la gestion. Chacun des partenaires a besoin de l'autre et tout à la fois le redoute.

L'Etat a besoin de la commune qui fournit le terrain et dispose d'animateurs. L'Etat redoute la commune qui, selon M. Biasini (39 *bis*), « s'obnubile sur la qualité ou la réussite de l'activité culturelle qui s'entretient autour d'elle et entend rester seule maîtresse chez elle » et qui, souvent sous la pression de traditions locales, réduit l'idée de culture aux fêtes dominicales et folkloriques, aux balbutiements inconsistants d'associations satisfaites d'elles-même, aux divertissements médiocres de patronages peu exigeants.

A l'inverse, la commune a besoin de l'Etat qui lui donne la « volonté d'agir » par la pression stimulante qu'il exerce sur elle et la « possibilité d'agir » (40) en complétant, par son apport, l'effort financier de la commune. Mais la commune redoute l'Etat qui, selon elle, prétend régenter, diriger, dominer les activités locales.

Sur le plan de la construction, les deux partenaires sont effectivement placés sur un pied d'égalité : Etat et Ville contribuent pour

(38) Documents préparatoires du IVe Plan. Commissariat général au Plan. Documentation française.

(39) Rapports d'exécution du IVe Plan, doc. cité.

(39 *bis*) Action culturelle, An. I, doc. cité.

(40) Expressions utilisées par M. Jean Boulouis dans son ouvrage précité, p. 99.

moitié au financement de la construction de l'immeuble. Les obligations et les servitudes de la ville (elle fournit le terrain, l'Etat donne son agrément au choix de l'architecte) trouvent leur contrepartie dans les droits dont elle dispose : elle est maître-d'œuvre de l'opération; elle devient propriétaire de l'édifice (41).

Sur le plan du fonctionnement, la question est beaucoup plus complexe : l'Etat semble être, théoriquement, le véritable « patron », en dépit de la parité des efforts financiers; cela apparaît à la lecture des statuts-types établis par le ministère. Dans la réalité des choses, les notables culturels locaux et la municipalité disposent d'une évidente puissance.

Si le recrutement de l'association (42) est démocratique, puisqu'elle réunit non seulement les notables et les représentants du ministère (43) mais tous les adhérents, par contre l'Assemblée générale et le Conseil d'administration sont exclusivement composés de notables locaux et de représentants du ministère.

L'Assemblée générale est composée, en premier lieu, des membres titulaires de droit, c'est-à-dire :

— le Maire ou son représentant;
— deux représentants du Conseil municipal;
— trois représentants du ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles;
— un représentant du Conseil général.

Elle est ouverte, en second lieu, à une catégorie spéciale d'adhérents, les « membres fondateurs » (titre réservé aux associés ayant composé l'Assemblée générale constitutive). Selon M. Biasini (44), cette

(41) De ce fait, elle doit en assurer l'entretien.

(42) Association conforme à la loi de 1901.

(43) 1° *Les membres titulaires,* à savoir :

a) les membres fondateurs, c'est-à-dire ceux qui ont composé l'Assemblée générale constitutive.

b) les membres titulaires de droit :
— Maire ou son représentant,
— deux représentants du Conseil municipal,
— trois représentants du ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles,
— un représentant du Conseil général.

c) les personnes dont la candidature, présentée par deux membres fondateurs ou trois membres titulaires, aura été agréée par le Conseil d'administration à la majorité des deux tiers.

2° *Les membres bienfaiteurs,* désignés par l'Assemblée ordinaire, sur la proposition du Conseil d'administration : ce sont des personnes ou des collectivités qui rendent des services signalés à l'Association.

3° *Les membres d'honneur,* désignés par l'Assemblée générale ordinaire sur la proposiiton du Conseil d'administration. (V. Ministère des Affaires culturelles, doc. ronéot.)

(44) Action culturelle, An. I, doc. cit.

mesure est destinée à éviter l'entrée en masse d'une catégorie précise d'adhérents, partant les « noyautages » (45). La qualité de membre fondateur est donnée aux seules personnes qui « ont quelque chose à donner à la maison de la culture ». Ces membres fondateurs sont donc, en fait, des « notables culturels », nommés d'un commun accord par la municipalité et le ministère.

Sans doute les statuts prévoient-ils que l'Assemblée générale comprend aussi « les personnes dont la candidature présentée par deux « membres fondateurs ou trois membres titulaires aura été agréée par « le Conseil d'administration à la majorité des deux-tiers ». C'est ce qu'en termes moins techniques M. Biasini définit lorsqu'il affirme que les usagers peuvent à tout moment avoir accès à l'association « à « condition d'en justifier la demande par l'intérêt de leur apport, d'y « trouver deux parrains et d'être nommés par le Conseil d'administra- « tion » ! Cela revient à dire que la municipalité et l'Etat entendent rester maîtres de la composition de l'Assemblée générale. De leur bon plaisir dépend la présence d'un usager au sein de cet organe. M. Sellier justifie cette formule par l'argumentation suivante : « la qualité de membre de l'Assemblée générale ne peut sanctionner « qu'un apport réel et personnel... indépendamment de tout facteur « représentatif... il importe essentiellement de ne faire valoir aucun « facteur qualitatif dans un domaine où la qualité est la seule en « cause... » (46). Il est à craindre que les hommes ainsi choisis soient fâcheusement coupés de la réalité culturelle locale. Il est aussi à redouter que l'absence de représentation démocratique des adhérents entretienne la docilité et la passivité des spectateurs et en fasse de simples consommateurs d'une production culturelle.

Le Conseil d'administration est à l'image de l'Assemblée générale : il comprend les sept membres titulaires de droit (c'est-à-dire les représentants des collectivités publiques) et neuf membres élus par l'Assemblée générale.

Notons enfin que le Président ne peut être élu parmi les membres de droit : l'Etat et la Municipalité ont tout pouvoir de contrôle sur le fonctionnement, mais aucun de leurs représentants ne peut être le responsable officiel de l'association.

Le Président n'assure pas, quant à lui, le fonctionnement quotidien de la maison. Cette tâche est confiée à un Directeur, nommé par le Conseil d'administration après agrément du ministre. Ce Directeur

(45) Il reste à savoir si ce « noyautage » par les notables n'est pas plus dangereux et néfaste que le noyautage par certains adhérents ou certaines associations culturelles.

(46) Rapport d'exécution du IV[e] Plan, doc. cit.

dispose du personnel de la maison, propose le programme d'activités, en assure l'exécution après approbation par le Conseil d'administration. Rémunéré, il ne peut être membre de l'association, donc du Conseil d'administration : curieux Conseil d'administration que celui où ni les créateurs, ni le public ne sont représentés. La formule de l'association s'oppose donc à la présence du principal responsable de la gestion au sein du Conseil d'administration; par suite, elle interdit que le Directeur occupe les fonctions de Président. Ce dualisme dans la direction peut, dans l'avenir, être une source de conflits. Dans cette hypothèse, le dernier mot appartiendrait théoriquement à l'Etat.

L'Etat, enfin, se réserve le droit de s'opposer à une modification des statuts.

Telle est, rapidement analysée, la doctrine de l'Etat en matière de gestion des maisons de la culture.

Que doit-on en penser ?

— Le principe de la parité des droits entre la ville et l'Etat semble légèrement rompu au profit de l'Etat : le Directeur, pour être nommé, doit obtenir l'agrément du ministère. Les conflits entre le Directeur et l'Association sont arbitrés par le ministre. Les modifications de statuts ne sont valables qu'après approbation du ministre.

— La réalité est en vérité fort différente.

Tout d'abord, nous l'avons noté au passage, les collectivités locales ont quatre représentants alors que l'Etat n'en dispose que de trois.

En second lieu, les membres fondateurs comme les membres bienfaiteurs sont souvent par la force des choses des notabilités locales partageant les mêmes préoccupations culturelles que la municipalité. Il en résulte que le pouvoir appartient en fait à ces notabilités — Et cette situation n'est pas sans danger — L'hostilité de la municipalité de Caen à l'égard de M. Jo Tréhard, Directeur de la Maison de la Culture (47) et la volonté du Maire de Saint-Etienne de s'opposer à la nomination de M. J. Dasté, Directeur de la Comédie de Saint-Etienne, comme Directeur à part entière de la Maison de la Culture (48) présentent ce

(47) Dans le cas de Caen, deux positions se heurtent constamment, celle de l'Etat : « Une Maison de la Culture, c'est avant tout un foyer de création et de recherche », celle du maire, M. Louvel : « Nous voulons du divertissement pur, au lieu de divertissement dans la culture » (cf. « Le théâtre malade de culture », par Georges Dupré dans le n° 36 de la Revue Partisans consacrée à « Théâtres et Politique »).

(48) « Nous voulons... que cette Maison de la culture soit un lieu de rencontre « de la Cité, en dehors des maîtres à penser de métier... le directeur est un agent « d'exécution... Il faut selon moi un administrateur... » (Déclaration de M. Durafour, sénateur-maire de Saint-Etienne dans *le Monde* du 20 mai 1966.) Le maire de Saint-Etienne veut que la Maison de la culture serve d'abord de local d'accueil aux tournées et aux associations locales avant d'être un lieu de création. Il entend, en même temps, écarter de la direction Jean Dasté, le directeur et fondateur du centre dra-

paradoxe que, dans ces deux affaires, c'est l'Etat qui s'est fait le défenseur de la liberté et du pouvoir du créateur contre l'autorité locale qui entend faire prévaloir une vision traditionnelle et conservatrice de l'action culturelle.

Le mécénat, qu'il soit privé ou public, n'est jamais désintéressé (49). La commune, en particulier, entend contrôler étroitement l'emploi de l'argent qu'elle accorde (50).

matique de Saint-Etienne et confier la gestion à un administrateur. Une association-Maison de la culture fonctionne depuis trois ans « avec une secrétaire et un comptable ; elle s'occupe du « démarrage », sans liens véritables avec le centre dramatique. « On peut s'étonner de voir la future Maison de la culture confiée... à quelqu'un qui ne travaille pas en accord complet avec Jean Dasté... l'option qui va être faite est importante, car la nomination d'un administrateur, et non d'un créateur-animateur ayant tout pouvoir pour s'exprimer créerait un fâcheux précédent... » (Nicole Zand, *Le Monde* du 20 mai 1966.) Les statuts n'auraient-ils pas dû poser comme règle obligatoire la nomination à la tête de la Maison de la culture du directeur du Centre dramatique dans les villes où il en existe un ?

Gabriel Monnet, pour combler cette lacune des statuts, a obtenu qu'une convention soit passée entre l'Association-Maison de la culture et le Centre dramatique « La Comédie de Bourges ». Cette ingénieuse convention, signée à Bourges le 4 octobre 1963, assigne « au Centre dramatique le rôle prépondérant d'animateur « que lui confèrent ses fonctions techniques et sociales ». Elle précise que « le « directeur du Centre dramatique assure les fonctions de directeur de la Maison « de la culture ». Il en résulte que « le personnel sédentaire du Centre dramatique « (administration, secrétariat, régie) encadre et complète le personnel permanent de « la Maison de culture ». Dans ses périodes de tournées, le Centre dramatique devient l'agent de diffusion des activités de la Maison de la culture ; il est au service de leur rayonnement régional, national et international ; la Maison de la culture met à la disposition du Centre dramatique les moyens nécessaires à cette diffusion. Les spectacles du Centre dramatique bénéficient d'une priorité parmi ceux présentés par la Maison de la culture.

Cette convention offre cependant une garantie provisoire, puisqu'elle peut être dénoncée par l'une ou l'autre des parties. Elle n'est qu'un ersatz de ce qui aurait dû figurer dans les statuts de la Maison.

(49) « Il est évident », affirmait à juste titre M. Bertrand Poirot-Delpech à la Biennale de Paris, à l'occasion d'un débat sur les Maisons de la culture, « que « depuis des siècles et des siècles tous les arts vivent d'un mécénat public ou privé... « Il n'y a jamais eu de mécénat désintéressé, quoiqu'on dise, ou alors il s'agissait « de fous qui y trouvaient une certaine compensation masochiste. Ça a été le cas « des grands mécènes. Ils demandaient à leur bouffon, à leur fou ou leur artiste de « les contester... Dans le cas des Maisons de la culture, ... on a affaire avec les « pouvoirs publics qui y voient plus ou moins une opération de prestige... » (Nouvelles perspectives, Bulletin d'information ronéotypé publié par la Biennale de Paris, n° 23, 11, rue Berryer, Paris.)

(50) Emile Copfermann se demande pourquoi la « liberté » accordée aux Centres dramatiques sur le plan administratif n'a pas été accordée aux Maisons de la culture : « Ces Maisons de la culture ne peuvent être financées autrement que « par les pouvoirs publics, et ceux-ci se voient du même coup autorisées à y exercer « un contrôle qui rend obligatoire la présence de leurs représentants dans les « conseils d'administration. Notons cependant que les subventions accordées jus- « que-là aux Centres dramatiques nationaux n'entraînaient d'autre contrôle que « financier. Et cela sans que surgissent jamais de conflits majeurs. Un tel système « n'aurait-il pas pu être retenu pour les Maisons de la culture ? » (Théâtre Populaire, n° 51, p. 13.)

« La liberté inaliénable » de l'animateur face aux pouvoirs publics dont parle Guy Suarès (51) ne risque-t-elle pas de disparaître quand les principaux intéressés — les créateurs et les adhérents (52) — se trouvent dans une situation de subordination ?

On pourrait répliquer, si l'on observe avec impartialité le fonctionnement quotidien des maisons de la culture actuellement existantes, que cette liberté d'expression dont on redoute tant la disparition, est pleine et entière. Non seulement les animateurs présentent les spectacles de leur choix, mais ils disposent d'une si grande autorité que le Conseil d'administration entérine toutes leurs propositions. Gabriel Monnet, le directeur de la Maison de la culture de Bourges ne l'affirme-t-il pas ? « ... le budget... le Conseil d'administration le consacre... « on ne m'a jamais commandé de réalisations dramatiques. On m'a « laissé le soin de choisir et j'ai choisi selon ce que je pense, moi... « je ne voudrais pas que (l'on)... laisse croire que je n'ai pas de pro- « blèmes avec ma municipalité, ou même avec le ministère... seu- « lement ces problèmes ne m'ont jamais empêché de faire ce que je « voulais... » (53).

Nous n'avons aucune raison de mettre en doute la sincérité des affirmations de Gabriel Monnet. Elles ne nous semblent cependant pas convaincantes. Sans doute, aujourd'hui, certains animateurs ont-ils apparemment une très grande indépendance. Mais cela tient pour une grande part au fait qu'ils sont, par l'action de pionniers qu'ils ont menée, les véritables créateurs des maisons de la culture (54) : c'est le travail qu'ils ont entrepris, parfois avec héroïsme, qui a conduit les pouvoirs publics à imaginer les maisons de la culture; avant même que l'Etat ou leur municipalité ne leur apporte un soutien financier.

(51) *Le Monde*, 3 juin 1966.

(52) « La démocratie dont se réclament les Maisons de la culture, s'est écrié un spectateur lors du débat sur les Maisons de la culture à la biennale de Paris, devrait commencer à l'intérieur de chacune d'entre elles. Il est scandaleux qu'elle s'établisse sur une assemblée de notables qui ne représentent qu'eux-mêmes et qui refusent aux adhérents le droit d'être représentés au Conseil d'administration. Tant qu'on ne fera pas de lui autre chose qu'un abonné, un spectateur, rien ne sera changé : quelque chose commence avec la représentation de l'adhérent au Conseil d'administration. Autrement, il n'y a pour les pouvoirs publics qu'un désir de faire illusion et de se servir des Maisons de la culture comme d'un paravent publicitaire. » (Nouvelles perspectives, n° 23, mai 1966. Bulletin d'information ronéotypé publié par la biennale de Paris, p. 9.)

(53) Nouvelles perspectives, mai 1966, doc. cité, p. 9.

(54) Les idées que le ministère développe aujourd'hui, Jean Dasté les avait définies dès 1958 : « Pour accomplir auprès du public un travail de formation indis- « pensable, élaborer une production nouvelle, il nous faudrait une maison plus « grande, mieux aménagée que celle dont nous disposons, il nous faudrait un « théâtre, ou plutôt une *Maison de la culture, ouverte à tous les arts, mais dont « le théâtre* serait le cœur » (rapporté par François KOURILSKY dans le numéro spécial de la revue Esprit de mai 1965, consacré au théâtre, p. 891).

ils avaient déjà acquis dans leur zone d'action la confiance du public; leur réputation est telle qu'il faut beaucoup d'audace à un maire ou à un ministre pour imposer ses diktats à l'un de ces hommes. Leurs successeurs n'auront probablement pas le même « coefficient » personnel.

Il faut, dès lors, prendre garde de porter un jugement sur les maisons de la culture en se limitant aux seules maisons actuellement en fonctionnement. « Il ne faudrait pas, dit très justement B. Poirot-« Delpech (55), que nous nous laissions emprisonner par une certaine « fascination des personnes. Nous avons tendance à faire confiance aux « personnes depuis un certain nombre d'années. Les personnes sont « périssables. Il faut chercher des structures qui mettent définitive-« ment à l'abri des pressions. »

A supposer même qu'on veuille prédire l'avenir de ces institutions en s'appuyant sur la seule réalité actuelle, on est en droit d'éprouver quelques inquiétudes. Les actuels directeurs de maisons de la culture ne sont peut-être pas aussi libres qu'on se plait à l'affirmer. C'est ce qu'estime pour sa part Jo Tréhard, directeur de la maison de la culture de Caen : « On ne m'a jamais rien imposé directement. Seu-« lement, il y a une espèce d'auto-censure. Et nous savons bien les « uns et les autres qu'elle est la plus grave, l'essentiel... Le Conseil « d'administration, c'est vingt notables caennais élus, en fait désignés « par l'autorité municipale, qui font force de loi. Or, il est absolu-« ment anormal, me semble-t-il, qu'une maison de la culture qui « repose essentiellement, paraît-il, suivant la doctrine ministérielle, sur « le capital moral de l'équipe animatrice ne confie pas à cette équipe « la gestion de la maison. La gestion légale doit être dans les mains « du responsable sur le plan artistique... Actuellement, il y a une « espèce de dichotomie, un divorce grave qui nous condamne cons-« tamment à une autocritique ou à suivre comme des moutons ce que « veut nous imposer le Conseil d'administration. Et nous exerçons « cette autocritique qui est très dangereuse. C'est là l'héritage des sta-« tuts qui sont le fruit de tractations plutôt tactiques et politiques que « d'une pensée bien déterminée de la part du ministère » (56).

Veut-on rechercher une preuve supplémentaire et décisive pour se convaincre que même aujourd'hui où les animateurs en place ont une grande autorité morale, leur indépendance est menacée ? On la trouve paradoxalement à la maison de Bourges dont pourtant son directeur, Gabriel Monnet, affirme qu'elle est librement dirigée par lui : n'a-t-il pas senti lui-même la nécessité d'instituer à côté du Conseil d'administration un « Conseil culturel » composé d'adhérents

(55) Nouvelles perspectives, doc. cité, p. 10.
(56) Nouvelles perspectives, doc. cité, p. 9.

et de représentants des organismes culturels ? « Nous avons introduit, « dit-il, un Conseil culturel, grâce au règlement intérieur. Il a un rôle « consultatif. Lorsque j'ai 180 conseillers qui donnent leur avis sur « un point d'activité, sur un usage de la maison de la culture, cet avis « fait force de loi. Ce ne sont pas les 17 personnages locaux du Conseil « d'administration qui feront opposition à cette réalité. Plus j'ai de « patrons, plus je me sens libre... » (57). Que Gabriel Monnet (qui jouit à Bourges d'une très grande considération) ait éprouvé le besoin de créer cet organisme, n'est-ce pas la confirmation indirecte de l'incapacité des statuts à garantir la liberté de l'animateur ? Cela dit, nous ne devons pas oublier qu'aucun statut — si démocratique soit-il — ne donnera à un homme qui en est dépourvu le courage nécessaire pour le protéger des pressions.

En définitive, s'il est vrai que l'action de l'Etat depuis 1961, contraste, par sa cohérence et son dynamisme, avec les hésitations et les carences de la IV[e] République en matière culturelle, s'il est certain que de partiel et d'épisodique qu'il était sous le régime précédent, l'effort de l'Etat est devenu plus systématique et plus persévérant, la politique du ministère des Affaires culturelles ne saurait pour autant mériter l'indulgence.

On peut craindre en particulier que le théâtre soit sacrifié à une « culturomanie » qui se préoccupe davantage d'un bon fonctionnement administratif d'organismes de production culturelle que d'une création artistique libre et indépendante. Ne demande-t-on pas, en effet, à l'animateur d'une maison de la culture d'être d'abord un spécialiste en relations humaines avant d'être un créateur ? « Tracer son portrait « idéal, nous dit M. Biasini, c'est presque reconnaître qu'il ne peut « exister : généreux mais non prodigue, réaliste mais non matérialiste, « sensible, énergique, accessible, exigeant, prompt à entendre et à rece- « voir, apte à choisir et à sélectionner, audacieux, prudent, catalyseur « social à l'aise partout et dans tout, et naturellement cultivé, si tant « est que cela signifie quelque chose, c'est-à-dire encyclopédique et « vierge. Un tel homme existe-t-il ? Non, sans doute... et pourtant ils « existent chacun avec son actif et son passif personnel, mais avec son « équilibre, sa vertu propre » (58).

M. Jo Tréhard donne une description identique, mais plus prosaïque de l'animateur... : « Ils doivent tout faire (les animateurs). Et bientôt « ils n'auront sans doute plus ni le temps, ni l'argent nécessaires pour « faire du théâtre. Il est... grave que nous ne puissions faire ce que « nous devrions faire : ce qui est notre métier, notre raison d'être...;

(57) Nouvelles perspectives, doc. cité, p. 10.
(58) Biasini, Action culturelle, An. I, doc. cit.

« c'est-à-dire faire du théâtre, monter des spectacles, créer des pièces. « Nous devons être des politiciens, des tacticiens : il faut, bon gré « mal gré, entrer dans le jeu des préoccupations électoralistes, c'est- « à-dire de la démagogie. Nous devons être des statisticiens : aux uns, « il faut de "l'ouvrier"; aux autres du "petit commerçant"; là on « vous reproche d'avoir trop de "jeunes", ici pas assez. Nous devons « être des voyageurs de commerce, des prospecteurs et démarcheurs... « Nous devons être aussi des pédagogues... » (59).

A cette crainte de voir les animateurs de théâtre devenir des « démarcheurs et tacticiens » de la culture s'ajoute celle de voir la liberté de création réduite et amenuisée. Nous nous efforcerons, en conclusion générale, de proposer des réformes susceptibles de mettre les créateurs à l'abri des pressions politiques et sociales.

(59) Numéro spécial de la Revue Esprit, consacré au théâtre, mai 1965, p. 918.

CHAPITRE II

La diffusion nationale.

Une maison de la culture doit-elle et peut-elle travailler dans l'autarcie ?

Doit-elle agir isolément, sans se soucier des autres expériences culturelles ?

Doit-elle ignorer les réalisations des autres maisons ou des autres centres dramatiques ?

Est-elle en mesure, à elle seule, par ses propres moyens, d'offrir à ses spectateurs des productions variées et nombreuses ?

A toutes ces questions, l'Etat a répondu par la négative.

Un animateur — si doué, si imaginatif, si dynamique soit-il — n'a pas la faculté d'être le seul créateur des œuvres à présenter dans sa maison de la culture. Le temps lui manquerait, le talent aussi : il peut être excellent homme de théâtre, il ne peut en même temps être peintre, musicien et cinéaste. La réunion de toutes ces aptitudes chez la même personne — fût-elle possible — ne saurait, au reste, satisfaire un public exigeant et soucieux de confronter les réalisations de son animateur avec celles d'auteurs artistes. La culture n'est vivante que lorsqu'elle s'élabore à partir de la mise en relation de propositions esthétiques contradictoires ou divergentes. Elle est mort-née lorsqu'elle résulte d'une vision unilatérale et unique.

Lors même que la cité serait très productrice en talents nombreux et complémentaires de ceux de l'animateur, la maison de la culture aurait besoin d'être tonifiée régulièrement par la présentation à son public d'œuvres extérieures à elle et à la ville.

D'où la nécessité d'assurer la circulation des troupes, des expositions, des musiciens d'une maison de la culture à l'autre, que ces trou-

pes, expositions ou musiciens proviennent des autres maisons ou centres dramatiques ou qu'ils viennent d'ailleurs.

Mais comme l'animateur est trop absorbé par son travail quotidien d'animation et de réalisation, il ne peut lui-même ou lui seul se préoccuper de la venue d'une troupe, d'un orchestre, d'une exposition ou d'un film. Alors s'impose la création d'un organisme chargé d'assurer cette diffusion culturelle à l'échelle du territoire national tout entier. Mais, dans le même temps, se pose le problème des modes de rapports à établir entre cet organisme national et les institutions culturelles et théâtrales locales : doit-il s'agir de relations *hiérarchiques* ou au contraire de simples relations de *coordination ?*

Les deux méthodes ont été successivement pratiquées : l'échec du procédé de la centralisation a permis au procédé de la coordination de l'emporter avec la fondation de l'association technique pour l'action culturelle.

Section 1

LE PROCEDE DE LA « CENTRALISATION » : LE CENTRE NATIONAL DE DIFFUSION CULTURELLE

Le Centre National de Diffusion Culturelle (C.N.D.C.) (1) a eu un destin peu glorieux. Victime, avant même qu'il ne fonctionne, de suspicions multiples, il n'a pu échapper à la réputation d'être un organe de contrainte étatique dont il avait toutes les *apparences.* N'ayant pu apporter la preuve de la *réalité* de son libéralisme, il a été contraint de disparaître de la scène culturelle.

Sous-Section I

L'apparence.

Dès sa naissance, le Centre National de Diffusion Culturelle était condamné à mort : créé en 1961 sans qu'au préalable les animateurs aient été réellement consultés, il fit ses premiers pas sous le signe de la méfiance : méfiance des directeurs de maisons de la culture et de troupes à l'égard d'une institution, soupçonnée de dirigisme; méfiance

(1) Association (loi de 1901) créée à l'initiative de l'Etat. Ministère des Affaires culturelles, doc. ronéot.

du C.N.D.C. à l'égard des animateurs locaux jugés inaptes à prendre en charge eux-mêmes la diffusion culturelle nationale.

La maladresse de l'administration fut grande en cette affaire. Son langage, tout d'abord, avait de quoi rendre sceptique les plus optimistes : pour évoquer le rôle du C.N.D.C., on parlait volontiers à l'époque dans les milieux officiels, « d'agence centrale d'animation », de « poste d'aiguillage de l'action culturelle », « d'approvisionnement des maisons de la culture ». Ses statuts, ensuite, n'étaient pas faits pour rassurer les animateurs inquiets : la composition du Conseil d'administration, le mode de désignation du directeur, les procédures de révision des statuts et de promulgation du règlement intérieur donnaient au ministère des Affaires culturelles un rôle prééminent. Le doute qu'introduisait dans les esprits une terminologie technocratique était ainsi définitivement confirmé par des statuts dont la lecture permettait de penser que le C.N.D.C. pouvait devenir l'instrument d'une mainmise générale de l'Etat sur les organismes culturels.

Sous-Section II

La réalité.

Les circonstances n'ont pas donné raison à ceux qui redoutaient l'emprise étatique.

Des conflits de personnes ont fait échouer l'entreprise. M. Jean Rouvet à qui revient la paternité de l'idée de C.N.D.C. et qui en a assuré la direction, est très vite entré en rivalité avec le directeur du Théâtre et de l'Action Culturelle, M. Emile Biasini. Très curieusement, c'est M. Rouvet qui, dans cette lutte, faisait à tort ou à raison figure de centralisateur, et c'est le ministère qui paraîssait être le défenseur de l'indépendance des animateurs. Privé de la confiance des directeurs de troupe, renié par l'Etat, le Centre n'avait plus qu'à se saborder.

Le bilan de trois années de fonctionnement était au demeurant fort maigre. La responsabilité en incombait aussi bien au ministère qu'à M. Rouvet. L'erreur avait été de vouloir confier au C.N.D.C. une mission trop ambitieuse. Il devait non seulement alimenter en spectacles les maisons de la culture et les troupes décentralisées, mais aussi épauler *toutes* les associations culturelles qui le lui demanderaient. La tâche était trop immense pour un seul homme.

Conséquence : le monstre si redouté a été en fait inoffensif !

Il convenait dès lors de s'orienter vers une nouvelle formule, plus conforme à la vocation stimulatrice de l'Etat : c'est ce qui est aujourd'hui tenté avec succès par l'Association technique pour l'Action culturelle.

Section 2

LE PROCEDE DE LA COORDINATION : L'ASSOCIATION TECHNIQUE POUR L'ACTION CULTURELLE

L'Association Technique pour l'Action Culturelle (A.T.A.C.) (2) créée en mars 1966 à l'initiative des directeurs des maisons de la culture et des troupes, entend être *au service* des maisons de la culture et des troupes décentralisées. Cela apparaît d'abord dans son appellation même : l'organisme se veut strictement « *technique* » et se refuse à imposer une idéologie théâtrale ou culturelle. Loin de mener une action culturelle propre, il œuvre « *pour* » l'action culturelle, incarnée non par lui mais par les centres régionaux. Cela apparaît ensuite dans son organisation et dans sa vocation.

Sous-Section I

Une organisation « corporative » soutenue par l'Etat.

I. — Une émanation des animateurs de l'action culturelle.

Le C.N.D.C. était peu représentatif des organismes culturels relevant du ministère des Affaires culturelles. L'A.T.A.C. au contraire réunit essentiellement les directeurs de Maisons de la Culture, des Centres Dramatiques et des Troupes permanentes. Le Conseil d'administration est composé en majorité de représentants de ces mêmes personnes. L'A.T.A.C. est donc réellement l'association des animateurs de l'action culturelle.

II. — Une organisation soutenue par l'Etat.

Pour vivre, l'association a besoin de moyens financiers. C'est l'Etat qui les lui donne, en lui octroyant des subventions et en mettant des locaux à sa disposition. En contrepartie, l'Etat est représenté au sein du Conseil par deux membres de droit, donne son agrément à la nomination du directeur et peut faire visiter ses locaux et vérifier ses registres.

Il eût mieux valu que les directeurs de maisons de la culture et de troupes prélèvent sur leur budget quelques fonds au profit de l'association et soient ainsi entièrement maîtres de la gestion de l'organisme.

(2) Pour les statuts, v. ministère des Affaires culturelles, doc. ronéot.

Sous-Section II

Une association au service des seules maisons de la culture, centres dramatiques et troupes permanentes.

Il y a, sur le plan de leur vocation respective, deux différences essentielles entre le C.N.D.C. et l'A.T.A.C. :

— alors que le champ d'action du C.N.D.C. était presque illimité, l'A.T.AC cherche à répondre d'abord aux besoins des organismes dépendants des Affaires culturelles;

— et surtout, alors que le C.N.D.C. a été suspecté de centralisation ou de dirigisme, l'A.T.A.C. a pour but, non d'imposer d'en haut des directives, des spectacles ou des expositions, mais simplement de faciliter la tâche de chaque directeur en lui proposant des spectacles d'une part, en faisant connaître son travail à l'extérieur d'autre part. C'est sur ce double aspect du rôle de l'A.T.A.C. (3) qu'il convient de s'arrêter quelques instants.

I. — L'A.T.A.C. a pour mission d'informer ses membres.

La maison de la culture doit certes abriter toutes les productions locales de qualité, mais sous peine d'essoufflement, elle ne peut satisfaire à elle seule les demandes de son public. Un apport extérieur lui est nécessaire. Le rôle de l'A.T.A.C. est de faciliter son « alimentation » en œuvres ou en spectacles.

C'est ainsi qu'elle tente de développer les rapports entre les directeurs et les artistes, d'organiser en accord avec les animateurs des tournées, de diffuser les propositions des uns et des autres. C'est ainsi qu'elle cherche également à favoriser l'osmose entre les différentes activités créatrices de ses membres et à les faire profiter mutuellement des réussites de chacun en provoquant des échanges de spectacles.

Pour cela, elle n'use pas de la contrainte; elle institue un climat d'échange et de dialogue.

II. — L'A.T.A.C. a pour mission d'informer sur ses membres.

L'association a le devoir de faire connaître, tant en France qu'à l'étranger, les activités des Maisons de la culture et des « troupes de la décentralisation théâtrale » en suscitant soit leur venue à Paris, soit des échanges avec des compagnies étrangères, et en faisant valoir auprès de la presse leurs réalisations.

(3) Actuellement dirigée par M. Jean-Albert Cartier.

Un coup d'arrêt a donc été porté aux tentatives centralisatrices d'un Etat apparemment soucieux d'assurer une décentralisation de la vie théâtrale. Est-ce à dire que tout danger d' « étatisation » ou de centralisation est définitivement conjuré ?

Pour répondre de façon complète à cette question, un bilan des principaux enseignements à dégager de l'ensemble de cette étude apparaît nécessaire.

CONCLUSION

« Nous voici fort loin de la politique des Beaux-Arts de la République depuis 1871 » s'écrie M. Gérard, chargé des études au ministères des Affaires culturelles, en évoquant la politique théâtrale de la V^e^ République; « lorsqu'on étudie [la politique de la III^e^ République], on est atterré de voir qu'il s'agit non pas d'une politique, mais d'un résidu de tâches, sans lien entre elles, héritées des hasards, de la politique ou de l'idéal. Comment s'étonner alors que les budgets soient allés en s'amenuisant ? Quelle assemblée, quelle administration française raisonnable pouvaient admettre de dépenser l'argent rare de la Nation pour des mesures sans suites, purement subjectives, fondées seulement sur la générosité et le goût de quelques personnages passagers ? » (1).

Ces réflexions sans aménité pour le régime parlementaire traditionnel invitent, à l'occasion de ce bilan final, à se poser des questions aussi franches au sujet de la politique théâtrale française actuelle. Elles nous incitent aussi à laisser de côté certaines des conclusions partielles dégagées à propos de telle ou telle question (inadaptation du système traditionnel de la concession à la gestion des théâtres; problème de la « stratégie » de la décision administrative en matière théâtrale, lois sociologiques gouvernant la durée et la nature des fonctions d'un Directeur de ministère, inefficacité de l'intervention par la seule voie de la réglementation, caractère d'établissement public culturel de la Comédie-Française, interdépendance entre l'origine de la création d'un organisme théâtral, son mode de financement et le contenu de sa mission, supériorité du procédé de la coordination sur le procédé centralisateur...) pour centrer notre ultime débat sur les données fondamentales d'une politique théâtrale.

(1) « L'Expansion de la Recherche scientifique », n° 21, décembre 1964.

Notre première partie a fait entrevoir la possibilité d'une dilution progressive de la notion de théâtre national qui pourrait se traduire, dans un proche avenir, à la fois par la multiplication de théâtres nationaux en France et par un allègement des contrôles étatiques sur leur gestion. En même temps qu'il accroîtrait le nombre de ses entreprises, l'Etat-entrepreneur deviendrait plus libéral.

Notre deuxième partie a fait apparaître un mouvement inverse : les divers encouragements, incitations ou aides, ont permis à l'Etat-stimulateur de s'immiscer plus profondément dans la gestion de nombreuses institutions théâtrales.

Il semblerait dès lors que, suivant une direction convergente, les deux comportements de l'Etat tendraient à se confondre pour bientôt ne plus constituer qu'une seule et même attitude, ni trop autoritaire, ni trop libérale.

L'observation des faits rend moins optimiste :

— rien ne prouve que la création de théâtres nationaux populaires de province aura des incidences sur l'organisation des théâtres nationaux parisiens et aboutira à une libéralisation de leur régime;

— rien ne permet d'affirmer que l'attribution de la qualité de « Théâtre National » à certains centres dramatiques ne portera pas atteinte à la liberté de leurs animateurs. Il n'est donc pas certain que l'Etat-Entrepreneur assouplisse profondément à l'avenir ses contrôles.

Il est en revanche assuré que l'Etat-stimulateur a les possibilités d'exercer une domination puissante sur les hommes de théâtre.

Cette convergence risque de se faire au profit, non d'un juste équilibre entre l'autoritarisme et l'anarchie, mais d'un étatisme croissant.

Dans le même temps se présente un nouveau danger : la collectivité locale, longtemps tenue à l'écart des décisions de politique théâtrale importantes, est maintenant associée plus directement à l'organisation de l'action culturelle. Imprégnée par une longue tradition de provincialisme culturel, elle semble parfois utiliser ses nouvelles fonctions dans le sens le plus conservateur. C'est alors que l'Etat, dont on redoute tant la toute puissance, se fait l'avocat de la liberté d'expression et de création des hommes de théâtre de province et cherche à imposer ou plutôt à proposer une doctrine libérale et respectueuse des droits du créateur.

L'Etat menace et tout à la fois joue le rôle de protecteur des droits de l'artiste. La commune renaît à la vie théâtrale, mais parfois aussi semble tout faire pour étouffer ce dynamisme nouveau. C'est ce *conflit du « centralisme » et du « communalisme »* que nous voudrions dans un premier temps mettre en évidence.

Un deuxième conflit plus fondamental se greffe sur celui-ci : *le conflit entre le pouvoir du créateur* et les *exigences de la démocratie.* Nous l'examinerons en second lieu.

Nous essayerons enfin d'envisager les *moyens d'une nouvelle politique.*

I. — Le conflit du « centralisme » et du « communalisme ».

A. — Le danger d'un nouvel étatisme.

Les procédés financiers d'intervention constituent pour l'Etat un instrument d'immixtion dans le fonctionnement des institutions théâtrales autrement plus efficace que les réglementations les plus coercitives. On a pu parler à propos de l'aide de l'Etat aux collectivités locales du pouvoir de pénétration des subventions (« the penetrative power of grants ») (2). La remarque vaut pour le théâtre : l'aide matérielle autorise la puissance publique à contrôler ou à prendre progressivement en main les organismes qui en bénéficient.

Cette ingérence étatique n'est-elle pas redoutable ? Ne risque-t-elle pas de « museler » les initiatives individuelles et d'étouffer la vie théâtrale ?

De même que nous nous sommes refusés dans notre introduction à admettre l'intervention de l'Etat comme une évidence indiscutable, de même nous nous devons dans notre conclusion de ne pas céder, sans réflexion préalable, à un autre lieu commun qui voit dans l'Etat un monstre malfaisant. Au seuil de notre étude, nous avons écarté la mythologie de l'Etat bienfaisant et essayé de faire table rase des affirmations à bon marché du genre : « le théâtre éducateur des démocraties »; « l'Etat bon protecteur des arts ».

Nous avons l'obligation, au terme de cet ouvrage, de ne pas verser dans l'excès inverse qui aboutit à prêter à l'Etat, sans faire la preuve de leur existence, les intentions les plus perverses.

Dans une vision pessimiste des choses, l'intervention de l'Etat peut, théoriquement, aboutir à *deux résultats extrêmes :* soit à une appropriation étatique de l'ensemble des activités théâtrales, soit, de manière plus feutrée, à une uniformisation, à une standardisation du mode de fonctionnement des institutions soutenues par l'Etat.

1° *Risque d'appropriation étatique.*

Ainsi que l'indique Louis Rolland, « la subvention postule un certain contrôle de l'organe qui l'accorde sur celui qui en bénéfi-

(2) M. Finer : English local government, 1933, p. 286. Cité par Jean Boulouis, *op. cit.*, p. 101.

cie » (3). « La collectivité subventionnée (perd) en liberté, estime M. Boulouis, ce qu'elle (gagne) en ressources » (4).

Ce contrôle serait normal et légitime s'il consistait seulement en une vérification de l'utilisation des fonds publics conformément à l'objet général de l'organisme. Mais il va plus loin : ouvertement ou insidieusement, il facilite l'appropriation de cet organisme par l'Etat. Cette « appropriation » de fait peut avoir dans certaines circonstances de grandes vertus : remise en ordre d'un secteur anarchique, création d'entreprises pilotes suscitant l'émulation... Mais elle peut aussi porter atteinte à la liberté d'expression des animateurs de théâtre.

Un exemple d'appropriation par l'Etat — indirecte il est vrai — mérite d'être relevé : celui du Théâtre des Nations. Né d'une initiative privée, il est aujourd'hui totalement dépendant de l'Etat.

En 1954, MM. A.M. Julien et Cl. Planson forment le projet de profiter des mois de mai, juin et juillet où l'activité des théâtres parisiens se ralentit sensiblement, pour organiser un festival international de théâtre au Théâtre Sarah Bernhardt. La Direction générale des Arts et des Lettres, à laquelle ils s'adressent, refuse de leur apporter un concours financier. Le Conseil municipal de Paris consent à leur allouer une subvention de 20 millions de francs anciens. Ignorés par l'Etat, mais soutenus par une collectivité locale, ils réussissent à faire du premier festival une manifestation éclatante (5).

A son congrès de Dubrovnik en juin 1955, l'I.I.T. (Institut International du Théâtre) demande alors au gouvernement français de favoriser la création d'un Théâtre des Nations à Paris. Les pouvoirs publics, impressionnés par cette réussite, répondent favorablement à cet appel : le 1er mars 1957 est signée par les représentants de l'Etat, de la Ville et du Département une convention qui confie à M. A.M. Julien la responsabilité financière et artistique du Théâtre des Nations nouvellement créé, et institue un commissariat composé de 9 représentants de l'Etat, de 6 représentants des collectivités locales et de 6 représentants de l'I.I.T.

L'Etat n'a donc pas à lui seul la majorité; il n'est pas non plus en mesure d'obtenir, s'il le désire, la révocation du directeur qui doit être nécessairement le directeur du Théâtre Sarah Bernhardt, propriété de la Ville. Par contre, en ajoutant 40 millions aux 40 millions accordés par la Ville et le Département, il se réserve indirectement la

(3) Préface au livre de M. Jean Boulouis : « Essai sur les subventions administratives », A. Colin, 1951.

(4) Jean Boulouis : *op. cit.* p. 9 : la remarque vise les subventions accordées par l'Etat aux collectivités locales. Elle peut s'appliquer aux organismes privés subventionnés.

(5) Grâce en particulier à la participation de l'Abbey Theatre et au Berliner Ensemble.

possibilité de faire ultérieurement pression sur les représentants du théâtre.

Il ne manque pas de le faire en 1965, à un moment où l'organisme connaît une crise grave, résultant d'une part du licenciement brutal par M. A.M. Julien de M. Cl. Planson, d'autre part de deux mauvaises saisons successives. Il profite du discrédit momentané dont la direction du théâtre est l'objet pour obtenir le remplacement de M. A.M. Julien par M. J.L. Barrault, lui-même directeur d'un Théâtre National. Sans qu'aucun texte réglementaire ne l'ait décidé, la saison 1966 a lieu à l'Odéon-Théâtre de France.

Le Théâtre des Nations est donc progessivement passé du secteur privé au secteur public à une période où « les interventions gouverne-« mentales ne sont plus si nécessaires à son fonctionnement, inter-« ventions que l'après-guerre et ses infranchissables frontières ren-« daient au contraire indispensables » (6).

On peut se demander si cette prise en charge directe par l'Etat ne détournera pas le Théâtre des Nations de sa véritable vocation qui était à l'origine la présentation au public parisien du théâtre étranger vivant. On peut craindre, en effet, que les pressions conjuguées du corps diplomatique et du quai d'Orsay qui, dans les années 1964-65, avaient déjà tant nui au Théâtre des Nations, n'aboutissent à faire de cette rencontre une manifestation de théâtres officiels étrangers.

Pour en revenir à notre propos initial, il convient de noter que tant que la liberté d'action de l'animateur a été préservée des immixtions étatiques, le Théâtre des Nations a connu des jours de gloire et de réussite, mais qu'à partir du moment où les interventions gouvernementales se sont faites plus insistantes, il est devenu une institution académique ou « folklorique », accueillante aux sous-productions locales choisies par les ambassades auxquelles on voulait ainsi donner satisfaction. Maintenant qu'il dépend de l'Etat, le risque n'est-il pas encore plus grand de le voir faire droit aux requêtes des gouvernements étrangers, souvent plus soucieux d' « exporter » leurs théâtres nationaux que leurs théâtres expérimentaux ? (7).

(6) Cf. l'article de Claude SARRAUTE : « Le Nouveau Théâtre des Nations » (*Le Monde*, 9 sept. 1965).

(7) La relative réussite des deux premières saisons du « Nouveau Théâtre des Nations » ne permet pas d'affirmer que ce risque a été totalement conjuré : elle s'explique sans aucun doute par le dynamisme de son directeur J.-L.Barrault. Elle s'explique surtout par la décision qui a été prise de n'inviter qu'un petit nombre de troupes, ce qui a permis d'échapper aux nombreuses sollicitations des ambassades étrangères. Si cette limitation du nombre des participants était à l'avenir maintenue, le Théâtre des Nations aurait alors perdu une partie de sa fonction qui est d'assurer une large confrontation des spectacles étrangers au cours d'une même saison.

Les deux arrêtés (8) qui, en 1967, ont officialisé la situation nouvelle du Théâtre des Nations apportent cependant quelques assurances.

L'arrêté du 16 janvier 1967 fixant les conditions d'organisation du Théâtre des Nations institue deux organismes de surveillance : l'un le Conseil supérieur du Théâtre des Nations, qui a pour fonction de veiller au respect de la mission assignée au Théâtre des Nations et à la sauvegarde des principes définis par l'I.I.T. à son congrès de Dubrovnik de 1955 et d'approuver le programme de chaque saison théâtrale, comporte seulement 7 représentants de l'Etat (9) sur les 21 membres qui le compose (10). L'autre, la commission de contrôle administratif, qui, comme son nom l'indique, contrôle la bonne marche administrative et financière du Théâtre des Nations, est composée tout naturellement de représentants des organismes payeurs (11).

Par l'arrêté du 22 mars 1967 qui définit le rôle du directeur de manière assez libérale, M. Jean-Louis Barrault est nommé, en sa qualité de directeur du Théâtre de France, Directeur du Théâtre des Nations : sans conteste il s'agit en l'occurrence d'un excellent choix qui est de nature à donner à l'institution un nouveau prestige. Mais n'est-ce pas rendre un mauvais service au Directeur d'un théâtre national, déjà si occupé par une multitude de tâches, que de lui ajouter ainsi des charges supplémentaires ? N'est-ce pas aussi ralentir la marche du Théâtre des Nations (qui, pour prendre chaque année son envol, a besoin d'une minutieuse animation) que d'en confier la direction à un homme qui a peu de temps à lui consacrer ? N'est-ce pas enfin et surtout rendre dès le départ ce théâtre dépendant du corps diplomatique qui risque de « marchander » une invitation du Théâtre de France à l'étranger contre l'invitation d'une troupe étrangère en France ?

Contre ce risque, M. J.L. Barrault s'est heureusement prémuni, en fondant un Cartel du théâtre des Nations composé de différentes personnalités théâtrales étrangères dont le rôle est de soutenir de son autorité morale le Directeur du Théâtre des Nations lorsque celui-ci est l'objet de pressions politiques et entend y résister.

(8) Arrêtés du 16 janvier 1967 et du 22 mars 1967 (*J.O.*, 22 mai 1967, p. 2740).

(9) 3 représentants du ministère des Affaires culturelles, 3 représentants du ministère des Affaires étrangères, 1 représentant du ministère des Finances.

(10) Outre les 7 personnes représentant l'Etat, le Conseil comprend 7 représentants des collectivités locales (Ville de Paris et département de la Seine :

2 représentants du Centre français du théâtre, 5 représentants de l'I.I.T.

(11) — Le directeur du Théâtre et de l'Action culturelle, président ;

— Le directeur général des Affaires culturelles et techniques au ministère des Affaires étrangères ;

— Un représentant de la Ville de Paris ;

— Un représentant du Département de la Seine ;

— Le contrôleur financier désigné par le ministre des Finances.

Si rassurante soit-elle, la situation présente du Théâtre des Nations nous montre cependant que, par l'intervention financière, l'Etat devient progressivement maître d'une institution à l'origine privée et soutenue exclusivement par les collectivités locales. De cette prise de possession, l'Etat aujourd'hui n'abuse pas. Il entend, au contraire, laisser le maximum de liberté aux responsables de ce théâtre. Mais, dans une autre conjoncture politique, ce nouvel organisme « public » ne sera-t-il pas tenté de se soumettre aux directives étatiques, la liberté de ses animateurs ne sera-t-elle pas gravement compromise ?

2° *Risque d'uniformisation des institutions théâtrales.*

Ces questions, il est possible, en fait, de les poser, non pas seulement à propos d'un théâtre devenu organisme « public », mais aussi à propos de l'ensemble des théâtres soutenus financièrement par l'Etat. Et poser ces questions, au terme de cette étude, ne contredit-il pas, dans une certaine mesure, les enseignements qui se dégageaient de l'Introduction à cette étude ? N'avons-nous pas, en effet, affirmé que le théâtre, activité minoritaire (aussi bien par le nombre de ses « agents » que par le nombre de ses spectateurs), non seulement avait peu de chance d'ébranler l'ordre en place, mais tendait au contraire à être consciemment ou inconsciemment considéré par l'Etat, sinon comme un moyen d'expression, du moins comme une « caution » des valeurs dominantes. N'a-t-on pas vu même, lors des développements relatifs aux maisons de la culture, l'Etat se faire le défenseur de la liberté des animateurs contre les prétentions de certaines collectivités locales ? Nous sommes ici au cœur de multiples contradictions dont pour sortir la seule voie serait de privilégier une donnée plutôt qu'une autre, de schématiser outre mesure une situation fort complexe irréductible en fait à une explication sommaire.

Disons simplement que tant que l'Etat voit dans le théâtre, tout comme certains animateurs de théâtre, un formateur de la conscience civique, une école de l'esprit critique dont la démocratie a besoin pour être constamment tonifiée, alors l'intérêt de l'Etat et les préoccupations des animateurs coïncident. Mais dès lors qu'il y a un net décalage (un gouvernement à courte vue ne tolérant pas que ceux qu'il finance le contestent; des animateurs dénonçant directement ou par la seule vertu du spectacle théâtral la légitimité de ce gouvernement), le risque apparaît d'une limitation de la liberté d'expression, car l'Etat s'aperçoit qu'il a passé un marché de dupe en épaulant financièrement des agitateurs — même pacifiques, même minoritaires.

Disons aussi que — sauf exception — les animateurs ne se plaignent pas d'atteinte à leur liberté d'expression. Ils le doivent d'abord,

du moins certains d'entre eux, à la timidité de leur politique artistique ou culturelle. Ils le doivent peut-être aussi à des circonstances exceptionnelles dont la moindre n'est probablement pas la personnalité de l'actuel ministre des Affaires culturelles.

Mais nous ne devons cependant pas oublier qu'ayant pour objet essentiel de favoriser la décentralisation théâtrale, la politique des subventions peut avoir paradoxalement une extraordinaire « force centralisatrice ». Divers symptômes permettent, en effet, de redouter que ne se produise en matière théâtrale le phénomène noté par M. Jean Boulouis à propos des subventions administratives aux collectivités locales : « L'octroi de subsides s'est accompagné de conditions qui ont « eu pour résultat de donner aux services locaux une uniformité aussi « grande que s'ils avaient été créés et gérés sur le plan national... Le « service public, local à l'origine, est finalement devenu national » (12).

Il serait certes très injuste d'affirmer que la politique de l'Etat, dans le domaine théâtral, a abouti, sous prétexte de « décentralisation », à l'institution d'une nouvelle forme de « centralisation ». C'est moins le présent que l'avenir qui ne laisse pas d'inquiéter.

La réalité actuelle, cependant, présente déjà des signes annonciateurs de cette possible centralisation : statuts des maisons de la culture, contrôles de l'Etat sur la gestion des centres dramatiques et troupes permanentes... Si cette nouvelle forme de « centralisation » tendait à s'affirmer, il en résulterait une uniformisation des entreprises théâtrales qui ferait échec aux tentatives originales, aux expériences audacieuses et méconnaîtrait gravement les particularités locales et les exigences du travail théâtral vivant.

Cette double tendance à l'appropriation étatique des animateurs et à l'uniformisation n'est pourtant pas irrésistible. S'en aviser, en prendre conscience, comme le font nombre de responsables, c'est déjà « l'endiguer ».

Mais comment, dans le même temps et contradictoirement, ne pas souhaiter cette immixtion croissante de l'Etat pour remédier aux méfaits du provincialisme culturel.

B. — Le danger du provincialisme culturel.

Ce danger est d'autant plus menaçant que « l'autorité de tutelle » la plus proche du centre de création, est en général la municipalité. Pour des raisons déjà signalées dans l'Introduction et au cours des développements, la commune est souvent « favorable au respect

(12) Jean Boulouis, *op. cit.*, p. 318.

des traditions bien poncées » (13) et cherche à imposer aux animateurs de centres dramatiques et de maisons de la culture le « provincialisme culturel » des groupes locaux les plus influents. Et les exemples ne manquent pas de ce dirigisme culturel municipal, rétrograde et paralysant : le conflit entre la ville d'Amiens et le directeur de la Maison de la Culture, M. J.-Cl. Marrey qui avait été proposé par l'Etat, mais jugé par les édiles locaux trop indépendant et avait été contraint finalement à la démission; le refus de la ville de Thonon-les-Bains de ratifier la candidature de Mme Catherine Toth à la direction de la Maison de la Culture, considérée elle aussi par les notables comme trop audacieuse; l'opposition de la municipalité de Caen au travail théâtral de M. J. Tréhard, soutenue en cela par les « Amis du théâtre », vieille association locale dont le Président veut des représentations lyriques « pour le populaire » tout simplement parce que « Les cloches de Corneville ou la Fille de Madame Angot, ça plaît ! » (14) ; le refus du Maire de Saint-Etienne de confier la plénitude des responsabilités de Directeur de la Maison de la Culture à M. J. Dasté à qui il préférerait « un ancien de l'E.N.A. », un « technocrate », capable de faire de la Maison un « drugstore de la culture » (15) ; tous ces exemples prouvent que la province (que l'Etat entend faire revivre) semble parfois tout faire pour s'enfoncer davantage encore dans la routine des manifestations traditionnelles, lénifiantes et apaisantes. Et c'est bien pourquoi les animateurs de centres dramatiques, de troupes permanentes et de maisons de la culture n'hésitèrent pas à affirmer, lors de leur assemblée générale annuelle de 1967, qu' « un dirigisme municipal ne leur paraît pas moins redoutable qu'un dirigisme (en l'occurrence inexistant) de l'Etat et que l'avènement de la démocratie culturelle ne repose pas sur l'exploitation démagogique des goûts convenus du public, mais sur la promotion de celui-ci au rang d'associé à la Création ».

L'Etat n'aurait-il pas, dès lors, commis une grave erreur (15 *bis*) en associant les collectivités locales au financement du fonctionnement des

(13) Cf. Raymonde TEMKINE, *op. cit.*, p. 407.
(14) Cf. Raymonde TEMKINE, *op. cit.*, p. 391.
(15) Cf. Raymonde TEMKINE, *op. cit.*, p. 413.
« Et vive l'ère des technocrates, s'écrie à ce sujet Mme Renée Saurel ! A la trappe les artistes, les penseurs, à la fourrière ceux qui ont, comme disait Dullin, labouré le sol, avec leurs ongles, fait jaillir l'eau dans le désert culturel ! Vous seriez « l'âme » cher Dasté (et ce mot nous le savons bien, est toujours mis en avant par ceux qui, précisément se méfient à la fois de l'âme et de l'esprit), vous seriez un conseiller falot face à un brillant sujet de l'E.N.A. qui vous cinglerait de chiffres et de statistiques quand vous plaideriez la cause d'un poète. Si c'est cela la culture, transformons plutôt nos maisons de la culture en laveries automatiques... » (Les Temps Modernes, août 1966, n° 243, p. 356.)
(15 *bis*) Une erreur peut-être volontaire : on peut s'étonner en effet que l'Etat, malgré les difficultés rencontrées dans ses relations avec les villes persiste, à la

troupes et des Maisons de la Culture et en instituant pour les maisons de la culture ces conseils d'administration composés de notables qui veulent faire prévaloir le « théâtre de papa » (16). Ne sommes-nous pas paradoxalement conduits à souhaiter un plus grand dirigisme d'Etat pour contrebattre l'influence du provincialisme culturel ?

Les relations entre Etat et villes en matière culturelle semblent dominées par l'alternative : dirigisme culturel de l'Etat ou provincialisme culturel des villes; protégé contre un danger, le créateur n'est-il pas condamné à tomber dans l'autre ?

Existe-t-il une possibilité d'échapper à ce dilemme ?

Pour surmonter cette opposition Etat-Collectivité locale, il existe une solution : une authentique décentralisation à la fois territoriale et fonctionnelle.

C. — Une solution : une authentique décentralisation a la fois territoriale et fonctionnelle.

Après avoir rappelé diverses définitions des organes et des administrations centralisées d'une part, des organes et des administrations décentralisées d'autre part, M. Eisenmann indique, dans une étude sur les structures de l'administration, qu'il ressort en évidence de ces définitions que l'opposition entre les deux catégories d'organes et d'administrations repose sur la notion de hiérarchie « qui est elle-même le support des notions d'autorité, pouvoir, supériorité hiérarchiques » (17).

Il affirme ensuite que ces notions ne s'appliquent pas exclusivement aux rapports entre organes administratifs centraux et organes

lumière d'une expérience de plusieurs années, à réclamer le concours financier des municipalités. On peut à la limite légitimement se demander s'il ne trouve pas quelque intérêt au maintien d'une situation qui aurait pour lui un double avantage : faire croire aux animateurs de théâtre à son libéralisme culturel ; assurer en même temps la survie d'un conformisme culturel qui en définitive aurait son agrément.

Sans doute pourrait-on objecter que la modicité du budget des Affaires culturelles contraint l'Etat à exiger une aide financière des collectivités locales. Mais ne vaudrait-il pas mieux construire deux fois moins de maisons de la culture, en s'abstenant de faire participer financièrement les villes, plutôt que de voir « mises à mort » par les communes la plupart de ces nouveaux établissements.

Fait plus douloureux encore : un des plus grands metteurs en scène français, Roger Planchon, est dépourvu d'un instrument de travail digne de lui, sous prétexte que les villes de Villeurbanne et de Lyon ont l'une et l'autre refusé de participer à la construction d'une maison de la culture, dont R. Planchon aurait été le directeur. Il faut espérer que l'Etat, face à cette carence municipale, fera rapidement l'effort nécessaire pour édifier, avec ses seuls crédits, l'ensemble théâtral dont Planchon a besoin pour poursuivre son action.

(16) Cf. Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 393.

(17) Charles Eisenmann, Les structures de l'administration, *in* Traité de Science administrative (1966), p. 286.

administratifs locaux, mais bien à *l'analyse des rapports entre organes de toute espèce* — organes administratifs et organes non administratifs, organes administratifs centraux comme organes administratifs locaux (18).

Ces remarques nous autorisent à faire usage — avec prudence certes — de certaines des analyses consacrées par M. Eisenmann à la structure territoriale de l'administration et de ses développements relatifs à la structure fonctionnelle de l'Administration que nous croyons pouvoir utiliser simultanément pour notre sujet.

Si nous nous plaçons du point de vue de la structure territoriale de l'Administration, nous pouvons déjà avancer que dans le cas des maisons de la culture, il n'y a pas véritablement décentralisation par rapport à l'autorité centrale : comme nous l'avons constaté, même si l'autorité locale dispose en fait d'une certaine prééminence dans la gestion, elle doit cependant, pour de nombreuses décisions, obtenir le consentement de l'Etat. Or, note avec force M. Eisenmann, il n'y a pas authentique décentralisation, lorsque les deux administrations sont associées au pouvoir de décision et d'action sur un certain objet, quand « ce pouvoir n'est attribué ni à l'une ni à l'autre prises distinctement, mais leur est attribué conjointement à toutes deux, les décisions devant obtenir l'accord de l'une et de l'autre, de quelque façon que s'exprime cet accord » (19). Dans ce cas, on se trouve, estime M. Eisenmann, dans un « sytème de semi-centralisation, semi-décentralisation » (20). Pour que les activités théâtrales locales bénéficient d'une réelle décentralisation, il faudrait donc d'abord que l'Etat ne dispose plus « de la faculté d'empêcher » ou de proposer qui est actuellement la sienne.

Mais cela suffirait-il pour autant à assurer l'autonomie véritable à ces activités ? Non, puisque l'autorité locale disposerait d'une toute puissance, et nous l'avons noté, d'une toute puissance dangereuse pour la liberté d'expression des directeurs de troupes ou de maisons de la culture.

C'est là où il faut faire intervenir, nous plaçant du point de vue des rapports entre l'autorité locale et le centre de création, la notion d'indépendance fonctionnelle. Il conviendrait, dès lors, de rechercher des solutions garantissant l'autonomie de gestion du centre de création vis-à-vis de l'autorité locale.

Si les solutions étaient trouvées et susceptibles d'être appliquées, nous aboutirions à une situation dans laquelle tout pouvoir serait

(18) Charles EISENMANN, étude citée, p. 286.
(19) Charles EISENMANN, étude citée, p. 299.
(20) *Ibid.*, p. 301.

accordé au créateur. Mais alors se pose un très grave problème à la fois théorique et pratique : confier tout le pouvoir au créateur, ne signifie-t-il pas qu'on tourne le dos aux solutions démocratiques qui veulent que les organes élus contrôlent l'emploi des fonds publics et la politique conduite grâce à ces fonds ? N'y a-t-il pas conflit entre la reconnaissance du pouvoir du créateur et les exigences de la démocratie ? (23).

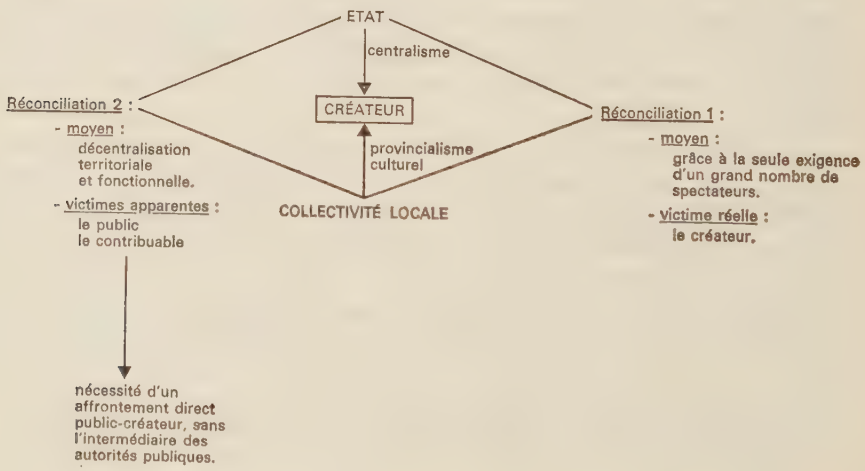
II. — Le conflit entre la reconnaissance du pouvoir du créateur et les exigences de la démocratie.

Le problème est ici posé dans toute sa dimension à la fois théorique et concrète. Reconnaître tout pouvoir au créateur, c'est du même coup le soustraire au contrôle des autorités publiques d'une part, le protéger, d'autre part, contre les pressions du public. C'est donc, peut-être, directement ou indirectement méconnaître les exigences de la démocratie, car c'est lui accorder une part des ressources des contribuables qu'il pourra à la limite utiliser comme il l'entend pour combattre les autorités qui le subventionnent et pour imposer au public des spectacles qui lui déplaisent.

A. — Le pouvoir du créateur et les droits du contribuable.

Il faut d'abord noter qu'une immense partie des citoyens contribuent financièrement au fonctionnement de théâtres sans pour autant en bénéficier directement. M. Roger Planchon, Directeur de la Cité

(23)



du Théâtre de Villeurbanne, exprime cette idée de la manière suivante : « Comment expliquer pourquoi il faut consacrer de l'argent à quelque chose qui n'est pas rentable apparemment puisque dans notre démocratie, il y a seulement 3 % du public qui s'intéresse à l'art. Il y a une espèce de contradiction avec le principe de la démocratie, la loi du plus grand nombre » (24). Sans doute pourrait-on répondre que les contribuables financent aussi la construction d'hôpitaux qui ne seront heureusement pas fréquentés par tous les citoyens. Mais la réponse, on le sent, est inadéquate parce qu'une partie de l'interrogation est elle-même inadéquate. Le contribuable — les règles budgétaires et fiscales nous l'apprennent — ne finance rien, sauf exception, directement. Il apporte son concours à une masse globale, ensuite répartie, sans distinction d'origines, entre différents secteurs d'intervention. Et il peut être parfaitement conforme à l'idée démocratique qu'un service public ne bénéficie apparemment qu'à un faible pourcentage d'individus. Ce qui, par contre, peut importer à l'idée démocratique, c'est « la répartition sociologique » de ce pourcentage : ces 3 % font-ils ou non partie de la même catégorie sociale ? La réponse est connue. Ces 3 % représentent des classes sociales relativement aisées, en tout cas ayant atteint un niveau d'éducation scolaire assez élevé.

Les fonds publics donc ne seraient utilisés qu'en faveur de quelques privilégiés.

Le cas n'est pas unique : l'enseignement supérieur ne profite essentiellement — la démonstration en a été maintes fois faite — qu'à certaines catégories sociales. Doit-on, tant que la démocratisation de l'enseignement n'aura pas été pleinement réalisée, supprimer l'enseignement supérieur ? La conclusion serait à l'évidence ridicule et il en va de même pour le théâtre.

Mais le problème ne se pose pas à vrai dire exactement en ces termes. Il s'agit davantage de savoir si le fait que le théâtre ne profite qu'à une catégorie limitée de spectateurs, postule un contrôle plus poussé des autorités publiques que si le théâtre profitait à l'ensemble des classes sociales. A cette question, il faut répondre par la négative :

Que le théâtre profite à quelques-uns ou à tous, ne change pas la réponse à apporter au problème du contrôle. Dans les deux cas, la seule donnée soumise à variation, ce n'est pas le principe du contrôle, mais l'orientation politique des contrôleurs : dire que le théâtre ne profite pas à tous, c'est indirectement avouer que nous ne sommes pas dans une véritable démocratie sociale et économique, c'est donc que les contrôleurs représentent essentiellement les classes dominantes et sont chargés de faire respecter leur doctrine culturelle. Dire que le

(24) Cité Panorama, n° 7, déc. 1965.

théâtre profite ou est susceptible de profiter à tous, c'est convenir que le régime s'est démocratisé aussi bien sur le plan économique que sur le plan politique, c'est donc que les contrôleurs représentent, sauf exception, l'ensemble des courants de pensée et l'ensemble des classes sociales et sont chargés de faire respecter une doctrine culturelle conforme aux exigences des classes sociales au pouvoir. Ce qui ne veut pas dire que dans ce dernier cas, le contrôle s'exercera de manière plus ingénieuse et plus souple que dans le premier cas.

En fait, quelle que soit l'importance du nombre de spectateurs, quel que soit le régime politique, tout contrôle est néfaste à l'entreprise créatrice.

Bien plus, il semble que l'absence de contrôle n'est pas contraire à la démocratie, mais concourt à son développement. La création artistique suppose liberté, confiance, droit au temps perdu, à la recherche, au tâtonnement, à l'erreur, donc absence de contrôle (25). La démocratie elle-même n'exige-t-elle pas, pour survivre, d'être constamment tonifiée par des oppositions, des discussions, par une agitation perpétuelle des esprits ? Il y a en vérité coïncidence entre les conditions favorables à la démocratie et les conditions favorables à la création dramatique : dans les deux cas, la liberté détermine le progrès. Il y a coïncidence aussi entre les objectifs de la démocratie et les objectifs de la création théâtrale : l'une comme l'autre visent à éveiller les consciences, à inquiéter les cœurs, à provoquer les débats. Dans certains pays, les fonds publics servent même à financer les partis politiques, y compris ceux de l'opposition, sans qu'un contrôle soit pour autant institué. — Pourquoi le théâtre ne bénéficierait-il pas d'un statut identique, du statut de libre organe d'expression nécessaire à la démocratie ? Si théoriquement rien, nous semble-t-il, ne s'oppose à la reconnaissance du pouvoir au créateur, il n'en va pas de même dans la réalité. — De nombreuses résistances s'opposent à cette reconnaissance et dans chaque cas, la démocratie est derechef invoquée au nom des droits du public.

B. — Le pouvoir du créateur et les droits du public.

Dans la dialectique des rapports créateur-public-autorité publique, deux types de tension peuvent être envisagés : le plus fréquent consiste dans l'alliance entre autorité publique et public contre le créateur. Le plus exceptionnel résulte d'une complicité du public et du créateur contre l'autorité publique.

(25) Cf. A. de Baecque, Les Maisons de la Culture (Seghers, 1967), p. 83.

1° *L'alliance de l'autorité publique et du public contre le créateur.*

La notion de public recouvre en fait toutes sortes de réalités : ce peut être le public réel d'une troupe; ce peut être encore le public imaginaire des ligues et associations en tout genre; ce peut être, enfin, le public potentiel à conquérir. Pour chaque type de public, on peut se demander s'il dispose d'un droit direct ou indirect à contrôler le créateur.

a) *Le public réel d'une troupe.*

Une première raison s'oppose à ce qu'on lui accorde un droit à contrôler de manière institutionnelle le créateur, ou à ce qu'on invoque aveuglément son point de vue pour justifier un contrôle poussé de l'autorité publique : ce public réel peut s'augmenter de nouveaux spectateurs. Pourquoi les spectateurs d'aujourd'hui auraient-ils la possibilité d'imposer leur vision du théâtre (à supposer qu'un créateur puisse, servilement, à tout moment modifier sur commande son style scénique) aux spectateurs de demain ?

Une autre raison milite contre l'octroi de ce droit : dans un théâtre vivant, il survient toujours un moment où se produit une rupture entre l'œuvre et le public, où la pièce rompt avec les courants traditionnels (26). Les représentants du public participant à la gestion ou les autorités publiques parlant au nom des spectateurs ne risquent-ils pas d'être tout naturellement portés par un certain conservatisme, à empêcher une progression qui leur semble momentanément choquante. Autre motif encore : comment assurer la représentation de ces spectateurs ? A n'en pas douter, les plus influents d'entre eux ou les associations les plus entreprenantes seront naturellement conduits à imposer leur point de vue. Sans doute est-il logique d'ouvrir « les portes de la gestion » aux plus dynamiques, mais la démocratie sera-t-elle pour autant respectée ?

b) *Le public imaginaire des ligues et associations.*

Il est des associations qui alimentent en spectateurs actifs des théâtres. Mais il en est aussi dont la fonction est de protéger simplement ce qu'il est convenu d'appeler la moralité publique. Elles invoquent volontiers l'opinion de la majorité des français (27) contre la minorité des hommes de théâtre pour empêcher le créateur de s'exprimer librement. Elles semblent s'inspirer d'un idéal démocrati-

(26) E. Copfermann, Un Théâtre révolutionnaire, *in* Partisans, n° 36, p. 9.

(27) Ainsi M. Bertrand Flornoy, député, a-t-il réclamé en 1966 l'interdiction de la représentation de *Marat-Sade* de Peter Weiss afin de « défendre l'avenir de millions de jeunes citoyens français » (*Le Monde*, 15 mai 1966).

que très affirmé. Elles oublient uniquement que la démocratie consiste à permettre au spectateur, par la variété des théâtres existant, de choisir ce qui lui plaît le plus, y compris des pièces qui scandaliseraient la majorité de la population.

c) *Le public potentiel.*

C'est à lui que songe surtout l'autorité publique dans le contrôle qu'elle exerce. L'objectif qu'elle se fixe (que l'autorité publique soit étatique ou locale) c'est de faire venir au théâtre le plus grand nombre de spectateurs possible. Comme son ambition ne s'accompagne pas d'un effort suffisant en faveur de l'éducation scolaire, cet élargissement du public ne peut parfois être obtenu qu'au prix d'une certaine démagogie et d'un abaissement de la qualité des spectacles. C'est tout au moins la tentation d'un certain nombre d'animateurs de théâtre qui préfèrent sacrifier la qualité au nombre de représentations plutôt que de proposer à un nombre croissant de spectateurs, des spectacles de haute valeur. Que l'animateur soit ou non complice de cette politique, il est clair cependant qu'avec les moyens financiers qui sont ceux de la décentralisation, l'accroissement du nombre de représentations ne peut que nuire au travail de recherche théâtrale. Cette « pression » du public potentiel est devenue telle qu'un animateur redoute à chaque instant, non seulement de ne pas gagner un seul spectateur de plus, mais de perdre provisoirement, à la suite d'un spectacle audacieux, quelques spectateurs : ainsi a-t-on craint que M. J. Tréhard, déjà menacé par sa municipalité, ne voit sa position compromise à la suite d'une légère diminution du nombre de ses adhérents en 1963-64; mais fort heureusement pour l'avenir de la Maison de la Culture de Caen, le nombre d'adhérents devait remonter en 1965 à un chiffre supérieur au chiffre antérieur à 1963 !

Cette « obsession » du public et du nombre de spectateurs, critère essentiel aux yeux des organes publics, peut, là encore, miner la force du créateur, et là encore la démocratie fait fausse route, lorsqu'elle prétend faire du créateur un producteur effréné de spectacles dont leur qualité importe moins que leur diffusion massive.

Le résultat de cette situation est l'autocensure pratiquée par le créateur.

Notons tout d'abord que sans l'intervention directe d'un public donné, le créateur, confronté à la seule autorité publique, a déjà tendance à parfois se censurer : ainsi a-t-on constaté que les candidats au concours des jeunes compagnies refrènent des audaces trop grandes dans le choix des œuvres qu'ils se proposent de présenter. « Tout se passe, estime Mme Renée Saurel, comme si le candidat se disait :

"Une instance, comme la Commission, est le reflet de la société qui l'a créée, soyons prudents...". A supposer qu'elles existent à l'état de manuscrits, des pièces dénonçant, par exemple, le mythe de la séparation de l'Eglise et de l'Etat dans la France actuelle, ne sauraient être rejetées; ce sont les animateurs eux-mêmes qui pratiquent la censure. Beaucoup plus que leurs aînés, ils ont le goût de la sécurité et pas la moindre inclination pour le martyre. On ne peut leur en vouloir, ils sont les enfants d'un siècle qui confond les valeurs et les citoyens d'un pays qui s'américanise... » (28).

Cette autocensure se renforce si l'exigence de toucher un large public est posée par l'autorité publique : on constate alors que l'Art se trouve en quelque sorte « tétanisé » et à la limite, « la conquête de la majorité sociale du théâtre... est en même temps son embastillement » (29).

Le problème est ainsi parfaitement exposé par M. Emile Copfermann : par les trois fonctions qu'il remplit (il est à la fois artiste, c'est-à-dire créateur; metteur en scène, c'est-à-dire médiateur entre l'œuvre et le public; animateur, c'est-à-dire interlocuteur de l'Etat et des collectivités locales), le directeur de troupe se trouve dans une situation ambivalente. Comme artiste, il réclame la liberté totale; comme metteur en scène, « il doit regarder l'œuvre qu'il traite avec ses yeux et avec ceux du public qu'il sait atteindre »; comme animateur (« celui qui choisit les œuvres »), « il doit satisfaire une productivité de l'investissement budgétaire : il est un chaînon de diffusion culturelle » (30). M. Georges Dupré apporte une confirmation de ce point de vue dans un article au titre significatif, « Le théâtre malade de culture » : « la pièce est traitée lors de sa mise en œuvre, non par rapport à l'œuvre elle-même, mais aussi par rapport à l'idée préconçue d'un certain public que celui-ci soit désigné explicitement ou implicitement... ». A cela s'ajoute, estime très justement M. Dupré, la contrainte des chiffres (nombre de spectateurs atteint) qui, lors de l'évaluation des aides publiques à apporter aux troupes, comptent davantage que la qualité du répertoire (31).

Le résultat de l'alliance de l'autorité publique et du public contre le créateur, peut aller jusqu'à la demande de suppression ou de diminution de subventions au créateur.

(28) Renée Saurel, Les Temps modernes, août 1965, n° 231, p. 350 et suiv.

(29) Introduction de Georges Dupré et Emile Copfermann au numéro spécial de la Revue Partisans consacré à « Théâtre et Politique » (février-mars 1967, n° 36).

(30) Emile Copfermann, Un Théâtre révolutionnaire (dans le numéro de la Revue Partisans, précité, p. 9).

(31) Georges Dupré, Le théâtre, malade de culture (dans le numéro de la Revue Partisans, précité, p. 22).

Dans ce cas, l'alliance associe à l'autorité publique, non pas le public réel, mais le public imaginaire de ligues et associations : ainsi M. Christian Bonnet a-t-il réclamé, à la suite de manifestations organisées par des associations d'extrême-droite contre la présentation des « Paravents » à l'Odéon Théâtre de France, une suppression de crédits qui, selon lui, aurait été de nature « à ramener les responsables du Théâtre de France à une plus juste appréciation des responsabilités qui sont les leurs sur le plan de la simple décence ».

Mais l'autorité publique n'est pas une : un membre du parlement ne peut, à lui seul, décider d'une telle mesure, et le ministre des Affaires culturelles, suivi par une majorité de députés, s'est vivement opposé à une pareille décision. Il est probable, par contre, que si de tels incidents s'étaient produits dans une ville de province, l'alliance du public imaginaire et de l'autorité locale aurait eu raison des velléités d'indépendance du créateur (32).

La trilogie autorité publique-créateur-public peut s'articuler cependant de manière inverse, sous la forme d'une complicité créateur-public.

2° *La complicité du créateur et du public contre l'autorité publique.*

Il s'agit en fait d'une « duplice » conclue entre le public réel d'un moment et le créateur d'un moment contre l'autorité publique associée au public imaginaire ou éventuellement au public potentiel : ainsi, par exemple, les représentations de l'Instruction de Peter Weiss sur une dizaine de théâtres allemands obtiennent-ils, en 1966, le soutien d'un public important qui se coalise avec les différents metteurs en scène de la pièce pour faire échec aux violentes réactions des hommes politiques de droite qui voudraient en voir limiter la diffusion.

Mais, en vérité, cette coalition public-créateur n'est qu'apparemment puissante. Dans le cas de l'Instruction, c'est moins à cette coalition (d'ailleurs non institutionnalisée), que le spectacle et les théâtres qui l'ont monté doivent leur survie qu'au silence de l'autorité publique, soutenue par une fraction antifaciste de l'opinion publique et vir-

(32) Le critique dramatique se fait parfois le porte-parole du public imaginaire, en réclamant lui aussi au nom de ce public, la suppression des subventions : ainsi M. J.-J. Gautier en France au moment de la présentation des « Paravents » ; ainsi M. Gunther Zehm en Allemagne Fédérale au moment de la création de « L'Instruction » de Peter Weiss, pièce sur le procès des responsables d'Auschwitz.

On peut dès lors comprendre dans une certaine mesure la formule violente et agressive de M. Copfermann : « L'amputation de la valeur humaine et révolutionnaire de l'art est favorisée par le rôle de chien de garde de la critique conformiste, aboyant ses sommations pour faire rentrer l'artiste dans le troupeau soumis » (article précité, p. 6).

tuellement empêchée par l'opinion internationale de céder aux pressions extrémistes.

Les tensions entre ces trois partenaires de l'action théâtrale revêtent en général cependant des traits infiniment moins accusés. Le combat est plus subtil, plus sourd. Il a d'ailleurs exceptionnellement un caractère nettement politique, et cela pour les raisons indiquées au début de cette étude. L'idée de culture, par son imprécision, permet au créateur, de trouver avec ses financiers et son public le terrain d'entente que chacun recherche. Certains animateurs en souffrent; d'autres s'en accommodent.

Peut-on, dans le système social qui est le nôtre, donner satisfaction aux animateurs exigeants et contraindre les autres à s'exprimer librement, sans pour autant contredire les principes démocratiques ? C'est à cette question qu'il faut en définitive essayer de répondre.

III. — Les moyens d'une nouvelle politique.

« Le restaurateur d'une politique artistique doit s'attendre à être déchiré, honni, calomnié », remarque Mlle Jeanne Laurent (32 *bis*). Une politique de réformes — quelle qu'en soit l'orientation — suscite toujours de vives réactions de la part des milieux intéressés.

Une action novatrice comporte inévitablement des contradictions ou des hésitations et divers obstacles altèrent souvent, dans leur réalisations, les idées les plus généreuses et il est plus aisé de déceler les failles d'une politique que de proposer des remèdes.

A plusieurs reprises, au long de cette étude, nous avons suggéré des modifications sur certains points. Il n'est pas utile de les analyser ici à nouveau.

Nous voudrions, par contre, proposer des réformes complémentaires visant à donner aux animateurs des moyens matériels accrus et un système de protection supplémentaire contre les ingérences extérieures.

Pour avoir leur pleine efficacité, ces réformes devraient faire l'objet, non de simples arrêtés ministériels, mais d'une grande loi — la première — sur l'activité théâtrale.

A. — Des moyens matériels accrus.

L'obligation de donner un très grand nombre de représentations devant le plus large public possible, constitue une contrainte dans la mesure où les animateurs de théâtre, disposant de crédits limités, doivent, pour atteindre l'objectif visé, sacrifier la qualité de leur travail,

(32 *bis*) Jeanne Laurent, La République et les Beaux-Arts, *op. cit.*, p. 45.

par une diminution de leurs heures de répétition, par l'engagement de comédiens de moindre valeur, et par un rythme de production qui interdit la réflexion et la méditation, si nécessaires à un bon travail théâtral. Une augmentation des ressources financières, si elle ne suffisait pas à elle seule à libérer le créateur de ses servitudes, lui permettrait cependant à la fois de disposer d'un personnel artistique compétent, de monter des spectacles de recherche sans crainte de la sanction du public ou de l'autorité publique et de réaliser, grâce à des équipes nombreuses, les spectacles destinés à un public plus vaste. Ainsi pourraient être satisfaites les deux exigences entre lesquelles il est jusqu'à présent déchiré : entreprendre librement et sans contraintes de temps, d'argent et de public, des réalisations nouvelles; faire œuvre d'animateur de théâtre populaire.

L'augmentation des ressources doit, à notre sens, être essentiellement l'œuvre de l'Etat. Car la première exigence que nous avons posée suppose pour être satisfaite que la contribution de la collectivité locale soit sensiblement diminuée en pourcentage, afin que la collectivité locale voit ses possibilités de pression réduites.

1° *Une augmentation des crédits d'Etat.*

Les crédits du budget des Affaires culturelles, bien qu'ayant augmenté fortement depuis neuf ans, ne représentent qu'un pourcentage minime du budget total de l'Etat. Alors que d'autres ministères ont vu leurs possibilités financières s'accroître considérablement, le ministère des Affaires culturelles est toujours, en dépit d'efforts récents, le parent pauvre des dotations budgétaires.

Et pourtant, les besoins financiers du théâtre sont dérisoires par rapport à ceux d'autres secteurs. M. André Malraux faisait très justement remarquer qu'avec les crédits nécessaires à la construction de 25 km d'autoroutes, on pourrait édifier quatre-vingts maisons de la culture ! (33).

Où trouver les ressources indispensables à l'essor de la politique théâtrale ?

Tout d'abord, évidemment, dans une augmentation des crédits des Affaires culturelles.

Ensuite dans l'institution de nouvelles taxes : jadis on justifiait l'impôt sur les théâtres par l'immoralité des spectacles et l'utilisation de son produit en faveur des pauvres. Aujourd'hui le théâtre, loin d'être considéré comme une entreprise immorale, est au contraire présenté comme une entreprise éducative; dans le même temps on assiste

(33) Examen du budget des Affaires culturelles par l'Assemblée Nationale, *Le Monde*, 29 octobre 1966.

à la multiplication de toutes sortes de loisirs (jeux, courses...) dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne développent pas la culture de leurs bénéficiaires et participants. Les frontières entre la « moralité » et « l'immoralité » se sont donc déplacées.

Au nom d'un principe selon lequel « l'immoralité » devait payer pour la « moralité », les spectateurs de théâtre étaient « taxés » au profit des pauvres; au nom de ce même principe, ne pourrait-on imaginer que les joueurs de machines à sou, de billards électriques, les parieurs paient une taxe au profit du théâtre ou — s'ils en acquittent déjà une — qu'elle soit majorée ? N'est-il pas normal que, dans une démocratie, les activités rentables soutiennent celles qui le sont moins, si ces dernières sont utiles à la collectivité ?

Si de telles mesures étaient adoptées, elles dégageraient des sommes très importantes, compte tenu du grand nombre de personnes s'adonnant à ces différentes distractions.

Une autre source de financement possible : l'affectation au théâtre du produit des bénéfices d'organismes tels que la Loterie Nationale, comme cela a été réalisé en Finlande.

En même temps, il serait souhaitable de procéder à divers allègements fiscaux (notamment des impôts sur les spectacles) et à des exonérations fiscales en faveur des entreprises privées ou des particuliers pratiquant le mécénat (34).

2° *Une diminution en pourcentage des crédits locaux.*

Comme nous avons essayé de le montrer précédemment, la collectivité locale joue le plus souvent un rôle dangereux sur le plan culturel et théâtral. Si protecteur que soit un statut nouveau de la maison de la culture et de la troupe décentralisée, il n'empêchera pas dans les faits la collectivité locale d'invoquer le montant de sa participation au financement de celle-ci pour imposer son conservatisme culturel. De ceci il faut rapidement tirer les leçons. Jusqu'à ce qu'une mentalité nouvelle se soit affirmée au sein des conseils municipaux et des conseils généraux (et le temps et la persuasion contribueront à la faire naître), il importe de ne plus permettre à la collectivité locale de se prévaloir de son aide financière importante. Et, pour cela, il n'y a qu'une solution : réduire le pourcentage de sa contribution qui ne devrait plus être de 50 %, mais tout au plus de 30 %. Evoquer une diminution souhaitable, ne signifie pas qu'il faille réduire en chiffre absolu l'apport financier de la collectivité locale. Nous songeons à une présentation budgétaire des ressources et des

(34) Cf. le rapport précité de M. Michel Pomey : « Le mécénat et les fondations ». Notes et Etudes documentaires, 5-11-66, n° 3334.

dépenses d'une troupe qui comporterait deux éléments : une partie relative à l'action culturelle et une partie relative à la recherche culturelle et théâtrale. Le concours financier de la collectivité locale serait calculé en fonction du déficit du poste « action culturelle » dont le montant serait égal, sinon supérieur, à celui du déficit actuel d'une maison de la culture et la collectivité locale en prendrait en charge 50 %. Le déficit du poste « recherche théâtrale et culturelle » serait comblé uniquement par l'Etat.

Cette mesure serait conforme à la doctrine traditionnelle de l'Etat dans les divers secteurs d'intervention.

Si la collectivité locale bénéficie au premier chef d'une action culturelle, par contre il est d'intérêt national de stimuler la recherche. Il est exceptionnel de voir une collectivité locale financer un établissement de recherche. Pourquoi le théâtre ne bénéficierait-il pas de la doctrine appliquée par exemple à la recherche universitaire ?

Ainsi, dans le cadre du budget global d'un ensemble théâtral et culturel, le pourcentage de l'apport local serait inférieur à 50 % : alors que pour le poste « Action Culturelle » il resterait fixé à 50 %, en revanche il serait nul pour le poste « recherche ». Autre mesure à adopter : que les théâtres et les maisons de la culture qui seront ultérieurement construits ne soient plus propriété municipale, mais propriété de l'Etat (au même titre là encore, que la plupart des bâtiments universitaires).

B. — Un système de protection contre les ingérences extérieures.

1° *Eviter le détournement de vocation.*

Dans l'organisation française du secteur théâtral semi-public (troupes décentralisées, maisons de la culture), il y a apparemment deux types de gestion radicalement distincts :

— l'un, celui des troupes, est caractérisé par l'absence de statut général;

— l'autre, celui des maisons de la culture, par l'existence d'un statut-type réservant aux collectivités publiques un rôle essentiel.

Différence toute formelle en vérité : dans les deux cas, l'animateur est livré à l'arbitraire des organismes payeurs (que cela résulte ou non de dispositions explicites). Cela ne signifie pas, bien entendu, que le responsable d'un théâtre soit quotidiennement soumis aux pressions de l'Etat ou des collectivités locales. Cela veut simplement dire qu'il n'est pas à l'abri (qu'il agisse ou non dans le cadre d'un statut) de la tentation de l'autocensure, des sollicitations politiques, des contraintes administratives, des atteintes à la liberté d'expression.

Ce système qui refuse de garantir à l'animateur un droit inaliénable à la libre expression repose sur une profonde méfiance à l'égard du créateur. La recherche d'un véritable système de protection doit évidemment partir d'une conception diamétralement opposée : elle doit admettre le postulat selon lequel le créateur est fermement attaché à sa liberté et les collectivités publiques virtuellement dangereuses pour le créateur.

Ce principe étant retenu, diverses solutions peuvent être envisagées. Elles doivent résoudre principalement deux problèmes : celui des conditions d'octroi des subventions, celui des modalités de nomination et de révocation de l'animateur. Elles doivent s'inspirer du souci d'empêcher qu'une institution théâtrale, initialement créée en vue d'une action théâtrale libre et indépendante, ne soit détournée de sa véritable vocation et utilisée par ses financiers à des fins politiques et électorales. L'institution de recherche théâtrale et de diffusion culturelle devrait ainsi être protégée contre le *détournement de vocation.*

Une *Commission Nationale du Théâtre* pourrait être instituée : elle serait composée des directeurs de troupes et de maisons de la culture, des maires des villes intéressées, de représentants de l'Etat. Pour éviter qu'elle ne soit composée en majorité de représentants des collectivités publiques, elle comprendrait en outre des personnalités du monde du théâtre, des arts ou des lettres nommées d'un commun accord par les animateurs, les maires et les représentants de l'Etat. C'est sur avis conforme de cette commission que seraient prises les décisions en matière de subventions et de nomination des directeurs (35).

Il faudrait ensuite résoudre le problème des subventions locales, car il n'est pas concevable qu'une telle commission se prononce sur une question qui reçoit des solutions différentes dans chaque cas. Pour cela, serait créé, auprès de chaque troupe ou maison, un *Comité de Gestion,* composé de personnalités locales ou nationales nommées, là encore, d'un commun accord par l'Etat, les collectivités locales et *le créateur* : ces personnalités auraient ainsi, de même que celles faisant partie de la commission nationale, la confiance des différents partenaires et ressemblerait un peu, de ce fait, aux arbitres auxquels les particuliers ou les Etats peuvent recourir en droit interne ou en droit international. Elles auraient pour mission de faire respecter les « finalités » de l'institution et d'empêcher le détournement de vocation. C'est à ce comité de gestion que seraient versés les crédits locaux. C'est lui aussi qui

(35) La proposition de M. J.-C. MARREY de créer « un ordre des animateurs culturels » mériterait aussi d'être retenue (cf. *Le Monde,* 1er janvier 1966).

exercerait un certain contrôle sur l'utilisation des fonds publics conformément au projet de budget retenu par l'animateur. En cas de conflits entre le directeur et le comité de gestion, ou entre le comité de gestion et les collectivités locales, il appartiendrait à la commission nationale de statuer.

Enfin, les représentants des collectivités, des organisations politiques et culturelles seraient regroupés dans chaque centre ou maison au sein d'un *Conseil Culturel* dont les pouvoirs seraient consultatifs. Son influence auprès de l'animateur dépendrait ainsi davantage de la qualité de ses membres que de leurs prérogatives statutaires. Il est difficile, en effet, de donner compétence décisoire à un organisme dont la composition oscillera nécessairement entre deux tendances aussi fâcheuses l'une que l'autre :

— la tendance à la représentation fidèle de l'ensemble des spectateurs avec tout ce que cela comporte de démagogie facile ou de risques de conformisme dans les attitudes;

— la tendance à la représentation des groupes les plus influents et les plus actifs (aussi bien politiques que culturels) avec tout ce que cela comporte d'injustice vis-à-vis des adhérents.

Il va de soi que ces différentes propositions mériteraient d'être soigneusement étudiées avant de recevoir une quelconque application. Nous croyons cependant qu'une solution, susceptible d'assurer l'indépendance du créateur, exige un recours simultané à des mécanismes d'*arbitrage et de consultation* (35 *bis*).

Il est clair, néanmoins, qu'aucune structure — si parfaite soit-elle — ne saurait remédier à la carence, au manque de talent ou à la pusillanimité éventuels des responsables et que les problèmes du théâtre ne se résument pas seulement en des questions d'argent, de statut ou de règlement. L'argent, un statut ou un règlement n'ont jamais

(35 *bis*) On pourrait aussi s'inspirer de formules utilisées dans certaines sociétés de presse qui visent à faire participer les rédacteurs à la gestion du journal et à mettre l'organe de presse à l'abri des spéculations des actionnaires : Ainsi, au journal *Le Monde*, non seulement les associés fondateurs se recrutent-ils parmi les personnalités indépendantes (MM. Hubert Beuve-Mery, Georges Vedel, Gérard de Broissia, Claude Cheysson, Paul Reuter, Paul Ricœur...), mais encore un nombre important de parts sont-elles réservées au rédacteur en chef, à la société anonyme « Les Rédacteurs du Monde », à la société civile « Les Cadres du Monde », à la société civile « Les employés du Monde ». Au journal *Le Figaro*, on s'est efforcé aussi, mais avec plus de prudence, de faire intervenir les journalistes dans la gestion du journal.

La situation d'un théâtre est sur bien des points comparable à celle d'un journal : L'Etat et les collectivités locales, « organismes » de financement, tiennent lieu d'actionnaires et peuvent, comme eux, jouer un rôle conservateur, en attribuant plus d'importance à la rentabilité financière qu'à la liberté d'expression ; de même, les créateurs sont un peu l'équivalent des rédacteurs : donner, sur le plan du théâtre, le pouvoir aux créateurs, revient, sur le plan d'un journal, à le donner aux rédacteurs.

réussi à donner du génie, de l'imagination, du courage à ceux qui en sont dépourvus.

A la limite, *on pourrait même se demander s'il est possible d'institutionnaliser le scandale permanent que devrait constituer toute création théâtrale véritable* (35 *ter*).

2° *Instituer un pouvoir culturel ?*

Diverses propositions ont été faites en ce sens : création d'un conseil culturel à l'image du Conseil économique et social; institution d'une sorte de « juridiction culturelle », chargée de censurer les atteintes à la liberté d'expression.

Que sur le plan national soit créé un organisme composé d'hommes de théâtre et ayant pour mission de dénoncer tous les obstacles qui entravent le créateur, rien n'est plus souhaitable (36).

Qu'un « ordre des animateurs culturels » se constitue, selon le vœu de M. J.C. Marrey (37), rien à redire à cela, bien au contraire.

Mais qu'une véritable assemblée culturelle soit mise en place, cela mérite réflexion. La culture, le théâtre ne peuvent être traités isolément, indépendamment des autres problèmes. La discussion ne doit pas se faire, la décision ne doit pas se prendre au niveau d'organismes spécialisés, mais au niveau des instances politiques sinon, ainsi que le note M. J. Ralite (38), on risque de créer une pseudo-démocratie culturelle dans un contexte général qui, peut-être, ne sera pas réellement démocratique.

C'est ainsi qu'il nous paraît certain que toute réforme visant à garantir la liberté des animateurs est vouée à un demi-échec, sinon à un échec total, si le climat politique et social ne s'y prête pas. Comment ne pas douter de l'efficacité de mesures nouvelles si ce qu'affirme M. J.F. Revel correspond à la réalité : « Nous vivons à l'époque des « censures invisibles ou peu visibles... Notre société a poussé cette

(35 *ter*) Cf. cette réflexion de Benjamin PÉRET : « Le poète actuel n'a pas d'autre ressource que d'être révolutionnaire ou de ne pas être poète, car il doit sans cesse se lancer dans l'inconnu ; le pas qu'il a fait la veille ne le dispense nullement du pas du lendemain, puisque tout est à recommencer tous les jours et que ce qu'il a acquis à l'heure du sommeil est tombé en poussière à son réveil. Pour lui, il n'y a aucun placement de père de famille, mais le risque et l'aventure indéfiniment renouvelés. C'est à ce prix seulement qu'il peut se dire poète et prétendre prendre une place légitime à l'extrême pointe du mouvement culturel, là où il n'y a à recevoir ni louanges ni lauriers, mais à frapper de toutes ses forces pour abattre les barrières sans cesse renaissantes de l'habitude et de la routine. » (Cité *in* le Bulletin de la Maison de la Culture de Caen, n° 19, octobre 1965.)

(36) Cf. l'Introduction, p. 55.

(37) *Le Monde*, 1er janvier 1966.

(38) IVe Rencontre d'Avignon (séance du 4 août 1967), doc. ronéot.

« dissimulation de la censure à l'extrême, jusqu'à créer un véritable « volontariat des censurés... » (39).

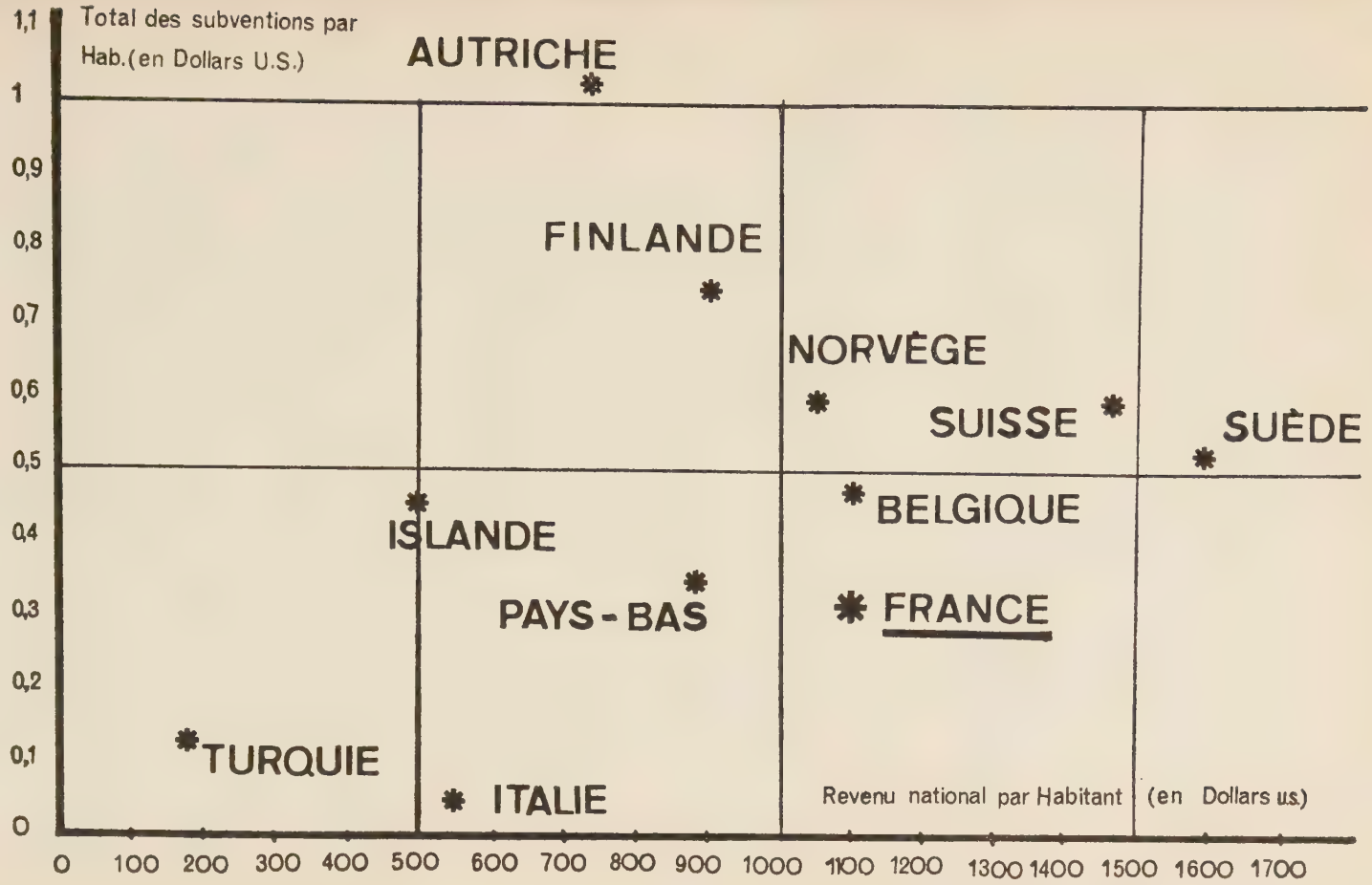
Certaines de nos institutions administratives ou politiques ne favorisent-elles pas la démission devant les responsabilités, la lâcheté dans les comportements individuels et collectifs. Notre organisation sociale n'a-t-elle pas tendance à encourager et à récompenser les admirateurs sincères ou plus souvent résignés de l'ordre établi plutôt que les hommes libres et indépendants. Tout ne contribue-t-il pas, depuis certains aspects de notre système d'éducation et d'enseignement jusqu'aux modes de recrutement de notre personnel politique en passant par les « lois » présidant au fonctionnement du marché du travail, à la formation de citoyens soumis et passifs.

La culture est plus une résultante qu'une composante : à une société vieillie correspond une culture docile et lénifiante; à une société vivante et libre correspond une culture combative et indépendante.

La réforme du théâtre passe donc par une réforme de tout ce qui façonne l'esprit public : en ce sens, le théâtre est bien une petite chose — précieuse, irremplaçable — dans un grand tout (40).

(39) J.-F. Revel : « Contre-censures » (J.-J. Pauvert, 1966, p. 11).
(40) Voir *supra* la remarque de Jo Tréhard, p. 256.

AIDE AU THEATRE



V. Revue L'Expansion de la Recherche scientifique, mai 1965.

TABLEAU DES PRINCIPAUX TEXTES LEGISLATIFS OU REGLEMENTAIRES RELATIFS A L'ACTION DE L'ETAT EN MATIERE DE THEATRE

1946.

Comédie Française : Régime administratif.

— Décret n° 46-310 du 27 février 1946 modifiant le régime administratif de la Comédie Française, *J. O.* p. 1745.
— Décret n° 46-310 modifiant le régime administratif (rectificatif au *J. O.* du 28 février 1946), *J. O.* pp. 1787, 2056.
— Décret n° 46-622 du 6 avril, fixant la rémunération de l'administrateur, *J. O.* p. 2928.
— Décret n° 46-674 du 12 avril 1946 modifiant le régime administratif de la Comédie Française, *J. O.* p. 3104.
— Décret n° 46-673 du 11 avril 1946 relatif à l'allocation annuelle des sociétaires, *J. O.* p. 3103.
— Décret n° 46-786 du 23 avril 1946 relatif au régime financier de la Comédie Française, *J. O.* p. 3402.
— Arrêté du 26 avril 1946 fixant les modalités du contrôle financier, *J. O.* p. 3664 (rectificatif p. 4133).

Spectacles : Licence.

— Arrêté du 26 avril 1946 relatif à la commission de la licence d'entrepreneur de spectacles, *J. O.* p. 1959.
— Décret n° 46-1138 du 20 mai 1946 portant modification du décret n° 45-2357 du 13 octobre 1945, *J. O.* p. 4850.
— Arrêté du 20 mai 1946, *J. O.* p. 4850.

Impôts.

— Arrêté du 20 avril 1946 relatif à la perception de l'impôt sur les spectacles à Paris, *J. O.* p. 3355.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Loi n° 46-2154 du 7 octobre 1946 (art. 160). Séparation en deux établissements distincts du Conservatoire National de Musique et d'Art dramatique, *J. O.* p. 10100.
— Décret n° 46-2790 du 27 novembre 1946 portant règlement organique, *J. O.* p. 10319 (rectificatif p. 10817).

1947.

Comédie Française :

— Caisse de retraite : arrêté du 19 janvier 1947, *J. O.* p. 946.

— Régime administratif : Décret n° 47-1209 du 1er juillet 1947 - D. 47- 1898 du 26 septembre 1947, *J. O.* p. 9775.

Aide à la première pièce :

— Comité de lecture création. Arrêté du 10 juillet 1947, *J. O.* p. 6897.

Demandes de subventions des théâtres de Paris :

— Commission consultative (modification arrêté du 23 juin 1945). Arrêté du 10 juillet 1947, *J. O.* p. 6897.

Avances de l'Etat :

— Conditions. D. 47-2083 du 22 octobre 1947, *J. O.* p. 10582.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Arrêté du 13 avril 1947 fixant le règlement intérieur.

Organisation administrative :

— Nomination Pierre Bourdan, ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres - D. 22 janvier 1947, *J. O.* p. 939.

— Attributions D. 47-627 du 5 avril 1947, *J. O.* p. 2810.

— Démission Pierre Bourdan - Acceptation - D. 22 octobre 1946, *J. O.* p. 10463.

1948.

Comédie Française :

— Caisse de retraites. Statut D. 28-126 du 23 janvier 1948, *J. O.* p. 791.

Aide à la première pièce :

— Nomination des membres. Arr. 11 mars 1948, *J. O.* p. 4428.

Théâtres des départements et entreprises de tournées :

— Commission pour les demandes de subventions - composition. Arrêté du 11 mars 1948, *J. O.* p. 4428.

1949.

Comédie Française :

— Caisse de retraite : Statut (modif. D. 23 janvier 1948). D. 49-196 du 14 février 1949, *J. O.* p. 1693.

— Régime administratif : (Modif. D. 27 février 1946). D. 49-1243 du 13 septembre 1949, *J. O.* p. 9311.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Règlement organique : Jurys - Composition (modif. D. 27 novembre 1946) D. 49-233 du 21 février 1949, *J. O.* p. 1972.

1950.

Comédie Française :

— Régime administratif : Modif. D. 50-1553 du 19 décembre 1950, *J. O.* p. 12960.

— Sociétaires : Allocations annuelles, feux et jetons de présence. Taux. Arr. 5 octobre 1950, *J. O.* p. 11468.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Règlement intérieur : Modif. Arrêté du 27 avril 1950, *J. O.* p. 4955.

— Concours - Jury : Composition (modif. D. 27 novembre 1946) D. 50-387 du 1er avril 1950, *J. O.* p. 3525.

1951.

Théâtres privés de Paris :

— Aide temporaire à l'équipement. Création d'un fonds. L. 51-592 du 24 mai 1951 (art. 14), *J. O.* p. 5404 (rectificatif p. 7179).

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Règlement intérieur : Modif. Arr. du 4 juillet 1951, *J. O.* p. 8365.

Organisation administrative :

— Nomination de M. André Cornu. Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts - D. 11 août 1951, *J. O.* p. 8741.
Attributions D. du 1er septembre 1951, *J. O.* p. 9275.

Théâtre National Populaire :

— Nomination de Jean Vilar, *J. O.* p. 9246.

1952.

Comédie Française :

— Caisse de retraites. Statut (modif. D. 23 janvier 1948) D. 52-1325 du 26 décembre 1952, *J. O.* p. 12142.

Théâtres privés de Paris :

— Aide temporaire à l'équipement. Création d'un fonds. D.R.A.P. 52-1044 du 8 septembre 1952, *J. O.* p. 8913.

Impôts :

— Dégrèvements fiscaux pour combattre le chômage. L. 52-869 du 22 juillet 1952, *J. O.* p. 7419.

Organisation administrative :

— Nomination de M. Cornu, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts - D. 20 janvier 1952, *J. O.* p. 915. Attributions D. 26 janvier 1952, *J. O.* p. 1180.

— Nomination de M. Cornu, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts - D. 14 mars 1952, *J. O.* p. 2295. Attributions D. 20 mars 1952, *J. O.* p. 3157.

1953.

Comédie Française :

— Administrateur. Nomination D. 18 avril 1953, *J. O.* p. 3648.

Jeunes Compagnies Théâtrales :

— Concours. Règlement. Arrêté du 4 mai 1953, *J. O.* p. 4567.

Théâtre National Populaire :

— Contrôle financier de l'Etat. Arrêté du 31 octobre 1953, *J. O.* p. 10886.

Théâtres subventionnés :

— Revente des billets. Réglementation D. 53-821 du 5 septembre 1953, *J. O.* p. 7945.

Spectacles :

— Commission de la licence d'entrepreneur de spectacles. Composition. Délibération (modif. D. 13 octobre 1945) D. 53-1183 du 23 novembre 1953, *J. O.* p. 10647.

Organisation administrative :

— Nomination de M. Cornu, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. D. 10 janvier 1953, *J. O.* p. 402. Attributions D. 20 janvier 1953, *J. O.* p. 682.

1954.

Comédie Française :

— Caisse de retraite du personnel. Statut (modif. D. 23 janvier 1948) D. 54-319 du 15 mars 1954, *J. O.* p. 2754.

— Sociétaires : Pension de retraite. Taux D. 10 août 1954, *J. O.* p. 7908.

— Administrateur. Pension de retraite D. 26 octobre 1954, *J. O.* p. 10236.

Spectacles :

— Comité consultatif. Composition. Arrêté du 18 mars 1954, *J. O.* p. 3788.

— Dégrèvement au profit des casinos organisateurs de manifestations artistiques de qualité. D. 54-836 du 13 août 1954, *J. O.* p. 8062.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Règlement intérieur. Modification. Arr. 4 mai 1954, *J. O.* p. 6407.

1955.

Comédie Française :

— Caisse de retraites du personnel. Statut. Modification D. 55-1001 du 26 juillet 1955, *J. O.* p. 7634.

Impôts :

— Réforme de l'impôt sur les spectacles. D. 55-469 du 30 avril 1955, *J. O.* p. 4379.

1956.

Théâtres privés de Paris :

— Aide temporaire pour l'équipement. Prorogation. L. 56-780 du 4 août 1956 (art. 33), *J. O.* p. 7444.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Professeurs. Statuts. D.R.A.P. 56-1010 du 2 octobre 1956, *J. O.* p. 9620.

— Professeurs. Répartition des emplois. D. 56-1011 du 2 octobre 1956, *J. O.* p. 9620.

Impôts :

— Réforme de l'impôt (modif. Décret du 30 avril 1955) L. 56-780 du 4 août 1956 (art. 15), *J. O.* p. 7441.

Organisation administrative :

— Nomination de M. Bordeneuve, secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres D. du 1er février 1956, *J. O.* p. 1387. Attributions D. 10 février 1956, *J. O.* p. 1707 (rectif., p. 2572).

1957.

Comédie Française :

— Pensions de retraites des sociétaires et de leurs ayants cause. D. 57-1054 du 24 septembre 1957, *J. O.* p. 9287.

— Caisse de retraites du personnel. Statut. Modifications. D. 57-1191 du 26 octobre 1957, *J. O.* p. 10323.

Théâtres nationaux :

— Commission d'étude des réformes de nature à améliorer la gestion et le fonctionnement des théâtres nationaux. Création et composition. Arr. 26 décembre 1957, *J. O.* p. 11907.

Jeunes Compagnies Téâtrales :

— Avis relatif à l'ouverture, en 1957, d'un concours de jeunes compagnies théâtrales, *J. O.* p. 2461.

1958.

Comédie Française :

— Administrateur. Pension de retraite. Taux D. 58-804 du 28 août 1958, *J. O.* p. 8271.

— Sociétaires. Pensions de retraites. Taux. D. 58-805 du 28 août 1958, *J. O.* p. 8271.

1959.

Comédie Française :

— Régime administratif, D. 59-1011 du 22 août 1959, *J. O.* p. 8563. D. 59-1322 du 18 novembre 1959, *J. O.* p. 11204.

— Caisse de retraites du personnel. Statut. Modification. D. 59-1140 du 25 septembre 1959, *J. O.* p. 9475.

Odéon Théâtre de France :

— Concession Arrêté du 3 octobre 1959, *J. O.* p. 9988.

Organisation administrative :

— Nomination de M. André Malraux, ministre d'Etat D. du 8 janvier 1959, *J. O.* p. 612.

— Attribution de M. André Malraux, ministre d'Etat D. 59-212 du 3 février 1959, *J. O.* p. 1556.

— Commission d'organisation des services transférés à M. André Malraux, ministre d'Etat, D. 59-414 du 13 mars 1959, *J. O.* p. 3091.

— Attribution du titre de ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles à M. André Malraux, D. du 22 juillet 1959, *J. O.* p. 7411.

— Organisation du ministère, D. 59-889 du 24 juillet 1959, *J. O.* p. 7413.

1960.

Comédie Française :

— Administrateur. Nomination D. 1er juin 1960, *J. O.* p. 5018.

— Régime administratif D. 60-570 du 18 juin 1960, *J. O.* p. 5494.

— Comité d'administration. Nomination des membres. Arrêté du 18 février 1960, *J .O.* p. 1770.

— Comité de lecture. Nomination des membres. Arrêté du 18 février, 1960, *J. O.* p. 1770.

— Nomination du trésorier. Arrêté du 27 avril 1960, *J. O.* p. 4136.

Théâtres privés de Paris :

— Fonds d'aide temporaire à l'équipement. Prorogation. L. 60-1384 du 23 décembre 1960, art. 50, *J. O.* p. 11626.

Impôts :

— Allègements fiscaux en faveur des entreprises de spectacles. L. 60-1356 du 17 décembre 1960, art. 13, *J. O.* p. 11374.

Maisons de la Culture :

— Montant de la participation de l'Etat à la construction des Maisons de la Culture. Arrêté interm. 23 septembre 1960, *J. O.* p. 9107.

Conservatoire National d'Art dramatique :

— Budget additionnel pour 1959, arrêté 1er mars 1960, *J. O.* p. 3816.
— Budget primitif pour 1960, arrêté du 1er mars 1960, *J. O.* p. 3816.
— Professeurs. Statut (modif. D. 2 octobre 1956) D. 60-399 du 22 avril 1960, *J. O.* p. 3912.

1961.

Comédie Française :

— Sociétaires. Pensions de retraite. Taux D. 61-638 du 20 juin 1961, *J. O.* p. 5691.

Théâtres privés de Paris :

— Fonds d'aide temporaire à l'équipement. Prorogation. L. 61-1396 du 21 septembre 1961, art. 43, *J. O.* p. 11762.

Impôts :

— Taxe sur les spectacles. Faculté donnée aux conseils municipaux d'adopter des majorations distinctes par catégorie de spectacles L. 61-1393 du 20 décembre 1961, art. 19, *J. O.* p. 11700.
— Exemption d'impôts. Liste des spectacles classiques. Arrêté du 22 mars 1961, *J. O.* p. 3172.

Organisation administrative :

— Direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle. Attributions D. 61-1349 du 11 décembre 1961, *J. O.* p. 11429.
— Nominations : Directeur général des Arts et Lettres, *J. O.* p. 6587. Directeur du théâtre, de la musique et de l'action culturelle, *J. O.* p. 11429.
— Inspection générale de l'action culturelle, *J. O.* p. 1097.

1962.

Comédie Française :

— Régime administratif - D. 62-10 du 10 janvier 1962, *J. O.* p. 363.
— Administrateur. Pension de retraite. D. 62-25 du 8 janvier 1962, *J. O.* p. 413.
— Sociétaires. Pensions de retraite. Taux. D. 62-75 du 18 janvier 1962, *J. O.* p. 861.
— Nomination de l'administrateur. D. 30 janvier 1962, *J. O.* p. 1084.
— Caisse de retraites du personnel. Nomination du trésorier. Arrêté du 2 avril 1962, *J. O.* p. 4312.

Théâtres privés de Paris :

— Fonds d'aide temporaire à l'équipement. Prorogation L. 62-1529 du 22 décembre 1962, art. 11, *J. O.* p. 12540.

Impôts :

— Exemption d'impôts. Liste des spectacles classiques. Arrêté du 23 mai 1962, *J. O.* p. 5152.

Commission « théâtre et enseignement » :
— Création. Arrêté du 17 février 1962, *J. O.* p. 4108.

1963.

Concours des jeunes compagnies théâtrales :
— Organisation en 1963. Arrêté du 25 février 1963, *J. O.* p. 2273. Date limite de dépôt des candidatures. Arrêté du 23 mars 1963, *J. O.* p. 3155.

Théâtre National Populaire :
— Nomination du directeur. Arrêté du 26 juin 1963, *J. O.* p. 6076.

Impôts :
— Allègement des charges fiscales des théâtres : L. 63-1293 du 21 décembre 1963, art. 14, *J. O.* p. 11597.
— Franchise fiscale accordée aux premières représentations d'une pièce : L. 63-1293 du 21 décembre 1963, art. 16, *J. O.* p. 11597.

1964.

Commission d'examen des demandes de subventions présentées par les animateurs des compagnies théâtrales :
— Institution. Arrêté du 6 novembre 1964, *J. O.* p. 10267.
— Nomination d'un membre. Arrêté du 11 décembre 1964, *J. O.* p. 11291.

Impôts :
— Assiette des impôts indirects frappant la recette des théâtres. L. 64-1278 du 23 décembre 1964, art. 32, *J. O.* p. 11508.
— Institutions d'une taxe additionnelle au prix des places : D. 64-1079 du 23 octobre 1964, *J. O.* p. 9470. Date d'entrée en vigueur : Arrêté du 23 octobre 1964, *J. O.* p. 9470.
— Allègement des charges fiscales des théâtres et franchise fiscale accordée aux premières représentations d'une pièce : Arrêté du 25 octobre 1964, *J. O.* p. 9470.

1965.

Concours des jeunes compagnies théâtrales :
— Organisation en 1965. Arrêté du 19 février 1965, *J. O.* p. 1804.

1966.

Organisation administrative :
— Nomination de M. André Malraux, ministre d'Etat. D. du 8 janvier 1966, J. O. p. 268.
— Comités régionaux d'action culturelle. Circulaire ministérielle du 23 août 1966, *J. O.* p. 3888.
— Listes des correspondants permanents du ministre des Affaires culturelles (28 juillet et 23 septembre 1966), *J. O.* p. 6492 et 8386.
— Nomination de M. P. Moinot, Directeur général des Arts et des Lettres, D. 6 octobre 1966, *J. O.* p. 8819.
— Nouvelle appellation de la Direction du Théâtre et de l'Action Culturelle :
Direction du Théâtre et des Maisons de la Culture. D. 66-803 du 28 octobre 1966, *J. O.* p. 9563.
— Nomination de M. F. Raison, Directeur du Théâtre et des Maisons de la Culture, D. 28 octobre 1966, *J. O.* p. 9563.

Impôts :

— Modification des paliers de recettes et des tarifs de l'impôt sur les spectacles. Loi n° 66-10 du 6 janvier 1966, *J. O.* p. 163.

— Liste des spectacles classiques, Arr. du 7 novembre 1966.

1967.

Organisation administrative :

— Nomination de M. André Malraux, ministre d'Etat. D. du 7 août 1967, *J. O.* p. 3515.

— Directeur général des Arts et des Lettres. Attributions, Arr. 25 avril 1967.

Théâtre des Nations :

— Institution et organisation, Arr, du 16 janvier 1967, *J. O.* p. 2740.

— Nomination du Directeur, Arr. du 16 janvier 1967, *J. O.* p. 2740.

Concours des jeunes compagnies théâtrales :

— Organisation en 1967. Arr. du 10 février 1967, *J. O.* p. 1715.

Commission consultative d'aide à la création dramatique :

— Institution. Arr. du 25 avril 1967, *J. O.* p. 4413.

Vu,
Le Président de thèse :
P. JAQUET.

Vu,
Le Doyen :
D. TALLON.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie, Président du Conseil de l'Université :
P. IMBS.

Bibliographie

Introduction

I. — OUVRAGES GENERAUX

J. Boulouis : Essai sur la politique des subventions administratives. (Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques. A. Colin, 1951.)

Cicéron : De Legibus.

G. Dumur : Histoire des spectacles (Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965).

M. Duverger : Institutions politiques et droit constitutionnel (Coll. Thémis).

A. Hauriou : Droit Constitutionnel et Institutions Politiques (2e éd., 1967).

Jèze : Les principes généraux du droit administratif (3e édition, T. II).

Tertullien : Apologétique.

II. — OUVRAGES SPECIAUX

Odette Aslan : L'Art du Théâtre (Seghers, 1963).

Paul Boncour : Art et démocratie (Ollendorf, Paris, 1912).

J. Charpentreau : Pour une politique culturelle (Edit. ouvrières, 1966).

E. Copfermann : Le théâtre populaire, Pourquoi ? (Maspero, 1965).

M. Corvin : Le Théâtre nouveau en France (P.U.F., 1963, Coll. « Que sais-je ? »).

Crémieu : Théâtres et spectacles (Paris. Marcel Rivière, 1914).

B. Dort : Théâtre Public (Seuil, 1967).

J. Dubois : La crise théâtrale (Paris, 1885).

Dupré et Ollendorf : Traité de l'Administration des Beaux-Arts (Paris, 1885).

J. Duvignaud : Sociologie du Théâtre (P.U.F., 1965).

Gœthe : La vocation théâtrale de Wilhelm Meister. 1re version (1777-1785). (Traduction : Florence Halery, Grasset, 1924.)

Gorky : Lettres sur la technique et les thèmes du drame. (Traduction Antoine Vitez.)

Morgan Y. Himelstein : Drama is a weapon. (Rutgers University Press, 1963.)

Françoise Kourilsky : Le Théâtre aux Etats-Unis (La Renaissance du Livre, 1967).

Jeanne Laurent : La République et les Beaux-Arts (Julliard, 1955).

Guy Leclerc : Les grandes aventures du théâtre (Edit. Français Réunis, 1965).

P.-L. Mignon : Le Théâtre d'aujourd'hui de A jusqu'à Z (Edit. de L'Avant-Scène, Michel Brient, 1966).

J.-J. Rousseau : Lettre à d'Alembert sur les Spectacles.

Saint-Jean-Chrysostome : Contre les spectacles.

Schiller : Le théâtre considéré comme une institution morale. (Traduction A. Régnier, 1861).

Raymonde Temkine : L'Entreprise Théâtre (Cujas, 1967).

Théâtre et Collectivité (Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, sous la direction d'A. Veinstein, 1963).

Ph. Van Tieghem : Technique du Théâtre (P.U.F., 1960, Coll. « Que sais-je ? »).

Vivien et Blanc : Traité de la législation des théâtres (Paris, 1830).

III. — THESES

M. Ameller : Les questions, instrument du contrôle parlementaire (Paris, 1964).

P. Bossuet : Histoire Administrative des rapports des théâtres et de l'Etat (E. Jorel, Paris, 1909).

A. Demichel : Le contrôle de l'Etat sur les organismes privés. Essai d'une théorie générale. Préface de J.-M. Auby. (L.G.D.J., 1960.)

Durupty : L'Etat et les Beaux-Arts (Bordeaux, 1964).

J. Garagnon : Aspects théoriques et pratiques d'une politique des loisirs en France (Lyon, 1954).

J.-C. Gautron : Les départements ministériels en France (Bordeaux, 1960).

Poutier : L'évolution des structures ministérielles en France de 1800 à 1914 (Paris, 1960).

Racinet : La spécialisation ministérielle (Paris, 1910).

Rousse : Le problème de la structure ministérielle (Paris, 1955).

P. Sorin : Du rôle de l'Etat en matière scénique (Arthur Rousseau, Paris, 1902).

IV. — ARTICLES ET REVUES

Arts : Chroniques de Gilles Sandier.

B. Dort : Un théâtre sans public, des publics sans théâtre (Revue Théâtre Populaire, n° 5).

Esprit : Les chroniques d'Alfred Simon.

A. Gisselbrecht : Musée ou promesse d'avenir : le théâtre prolétarien d'amateurs en Allemagne sous la République de Weimar (Revue Théâtre Populaire, n° 46).

Nina Gourfinkel : Comment fonctionne la Volkbühne. (Revue Théâtre Populaire, n° 32) et d'une manière générale l'ensemble de la Collection de la Revue Théâtre Populaire (Ed. L'Arche).

Françoise Kourilsky : La situation du théâtre américain (Revue Théâtre Populaire, n° 52 et n° 53).

Le Monde : 9-10 octobre 1966, 23-24 octobre 1966 et d'une manière générale la rubrique « spectacles » depuis 1946.

Notes et Etudes documentaires :

3119 : Le théâtre en République Fédérale d'Allemagne.
3282 : L'Architecture théâtrale.
3295 : La Politique socio-culturelle en République Fédérale d'Allemagne.
3320 : Le théâtre en Grande-Bretagne.
3334 : Le Mécenat et les Fondations.
3379 : La situation du Théâtre en Italie.

Michel Pomey : La Fiscalité des Fondations aux Etats-Unis (Revue Administrative, 1966, p. 5).

— La Fiscalité des Fondations en France (Revue Administrative, 1966, pp. 132 et suiv.).

— Les Fondations en France (Revue Administrative, 1966, pp. 24 et suiv.).

— Les Fondations aux Etats-Unis (Revue administrative, 1966, pp. 357 et suiv.).

Les Temps Modernes : Chroniques de Renée Saurel.

Revue Théâtre et Université.

V. — NOTES ET CONCLUSIONS

Corneille : Concl. sur arrêt Astruc. C.E. avril 1916 — S. 1916-3-49.

M. Hauriou : Note sous arrêt Astruc. C.E. avril 1916 — S. 1916-3-49.

VI. — DOCUMENTS DIVERS

J.O. débats parlementaires : 1945-1967.

Enquête menée pour cette étude auprès des universités américaines et des centres nationaux de l'Institut International de Théâtre.

Jules Milhau : Les relations entre l'équipement culturel et la croissance régionale (Rapport présenté au nom du Conseil Economique et Social, Avis et Rapports du C.E.S. 1966, n° 7, 23 avril 1966).

IV[e] Rencontre d'Avignon sur l'équipement culturel des villes ; document ron., 1967.

Première Partie

L'ETAT ENTREPRENEUR DE L'ACTIVITE THEATRALE

Titre I

L'ETAT ENTREPRENEUR DE LA PRODUCTION THEATRALE

Chapitre I — *La Notion de Théâtre National.*

I. — OUVRAGES GENERAUX

J.-M. Auby et R. Drago : Traité de contentieux administratif (L.G.D.J., 1962).

J.-M. Auby et R. Ducos-Ader : Droit Administratif (Dalloz, 1967).

G. Burdeau : Droit Constitutionnel et Institutions politiques (12[e] édition, 1966).

Ch. Debbasch : Institutions administratives. (Librairie générale du droit et de la jurisprudence, 1966.)

A. de Laubadère : Traité élémentaire de droit administratif. (Tome I, 3[e] édition, 1966.)

M. Hauriou : Précis de droit administratif et de droit public. (11[e] édition, 1927.)

Jèze : Les principes généraux du droit administratif. (3[e] édition, 1930, Tome II.)

A. Mathiot : Cours de grands Services publics et Entreprises nationales. (Cours du droit, 1966-67.)

Michoud : Théorie de la personnalité morale. (3[e] édition, 1932, Tome I.)

MIHURA et LIET-VEAUX : Jurisclasseur administratif.

ODENT : Cours de contentieux administratif. (I.E.P., 1962-63.)

J. RIVERO : Droit administratif. (Dalloz, 3e édition, 1965.)

ROLLAND : Cours de doctorat, 1943-1944.

G. VEDEL : *Droit administratif.* (Thémis, 4e édition, 1965.)

M. WALINE : Traité de droit administratif. (Sirey, 9e édition, 1962.)

P. WEIL, M. LONG, G. BRAIBANT : Les grands arrêts de la jurisprudence administrative (4e édition, 1965.)

II. — OUVRAGES SPECIAUX

ALLARD : Du recrutement des œuvres nouvelles au théâtre français. (Kugelmann, 1897, Paris.)

A. de BAECQUE : Le théâtre d'aujourd'hui. (Seghers, 1954.)

Jean BAYET : La Société des Auteurs dramatiques. (Rousseau, 1909.)

P. BLANCHART : Firmin Gémier. (L'Arche, 1954.)

Paul BONCOUR : Art et démocratie. (Ollendorf, 1912.)

BONNASSIES : La musique à la Comédie-Française. (Paris, 1874.)

Ed. de CHAUVERON : Les grands procès de la Comédie-Française. (Paris, Arthur Rousseau, 1906.)

Béatrix DUSSANE : La Comédie-Française. (La Renaissance du Livre, 1920.)

Des ESSARTS : Les trois théâtres de Paris. (Paris, 1777.)

H. FLANAGAN : The history of the Federal Theatre. (Aréna, Benjamin Blom, N. Y., 1965.)

Marie-Thérèse SERRIÈRE : Le T.N.P. et Nous. (José Corti, 1959.)

P.-A. TOUCHARD : Histoire sentimentale de la Comédie-Française. (Seuil, 1965.)

P.-A. TOUCHARD : Grandes Heures de théâtre à Paris. Librairie Ac. Perrin, Paris, 1965.)

III. — THESES

P. BOSSUET : Histoire administrative des rapports des théâtres et de l'Etat. (Paris, 1909.)

R. PIERRE : La notion de service public et les théâtres nationaux. (Paris, 1944.)

P. SORIN : Du rôle de l'Etat en matière scénique. (Paris, 1902.)

IV. — ARTICLES ET REVUES

L. CHANCEREL : L'histoire de l'Odéon. (Cahiers Renaud-Barrault, oct. 1959, n° 27.)

B. DORT : Les nouveaux théâtres à l'heure du choix. (Les Temps Modernes, n° 239, avril 1966.)

F. GÉMIER : Interview dans « L'Ere nouvelle ». (4 juin 1920.)

Françoise KOURILSKY : Le théâtre américain. (Revue Théâtre Populaire, n° 52 et n° 53.)

A. SIMON : De Vilar à Wilson, d'Avignon à Chaillot. (Esprit, avril 1967.)

MORVAN-LEBESQUE : Le T.N.P. (Numéro spécial de la Revue « Le Point », mars 1957.)

V. — NOTES ET CONCLUSIONS

ALIBERT : Note sous C.E. 21 février 1936 — S. 1936-3-121.

APPLETON : Note sous C.E. 27 mars 1923 — D. 1923-3-57.

R. CHAPUS : Note sous C.E. 19 février 1954 — J.C.P. 1954-II-8-205.

LAFERRIÈRE : Concl. sur arrêt C.Cass. 12 juin 1901. L'Etat contre Dessauer. D. 1902-1-376.

M. LONG : Commentaire arrêt Palaprat. A.J.D.A. 1954-2-278.

MAZERAT : Concl. sur arrêt Gheusi C.E. 27 juillet 1923 — R.D.P. 1923, p. 563 et suiv.

M. WALINE : Note sous C.E., 19 février 1954, R.D.P. 1954, p. 1073.

VI. — DOCUMENTS DIVERS

Archives de la Comédie-Française.

Convention Collective de 1962 pour la Comédie-Française. Doc. ronéot.

Enquête menée pour cette étude auprès des centres nationaux de l'Institut International du Théâtre (I.I.T.)

CHAPITRE II. — *Le régime des Théâtres nationaux.*

I. — OUVRAGES GENERAUX

J.-M. AUBY et R. DRAGO : Traité de contentieux administratif. (L.G.D.J., tome I, 1962.)

BERTHELEMY : Traité élémentaire de droit administratif. (1906.)

BONNARD : Précis de droit administratif. (1935.)

JEZE : Principes généraux de droit administratif, t. II, 1930.

A. de LAUBADÈRE : Traité élémentaire de droit administratif. (Tome I, 1963 et tome III, 1966.)

A. de LAUBADÈRE : Cours de grands services publics et entreprises nationales. (Cours du droit, 1963-64.)

LAFERRIÈRE : Traité de la juridiction administrative.

M. HAURIOU : Précis de droit administratif et de droit public. (11e édition, 1927.)
M. HAURIOU : Précis élémentaire de droit administratif (1943).

MICHOUD : La théorie de la personnalité morale et son applicaiton au droit français. (2 vol., 3e édition.)

ODENT : Contentieux administratif. (Cours I.E.P. 1953-54.)

A. PLANTEY : Traité pratique de la fonction publique. (2e édition.)

RIPERT, DURAND et ROBLOT : Traité de droit commercial (1959).

J. RIVERO : Manuel de droit administratif (1965).

ROLLAND : Cours de doctorat. 1935-36.

ROLLAND : Droit administratif. (11e édition, 1957.)

M. WALINE : Droit administratif. (9e édition, 1962.)

II. — OUVRAGES SPECIAUX

De BOISANGER : Neuf mois à la Comédie-Française. (Nouvelles Editions Latines, 1964.)

J. Bonnassies : La Comédie-Française. Histoire administrative. 1658-1757. (Didier et Cie.)

Champion : Activité par année de la Comédie-Française. 1927-1937. (Edition Munier.)

Crémieu : Traité théorique et pratique des théâtres et spectacles. (Paris, 1913.)

Dussane : La Comédie-Française. (La Renaissance du Livre, Paris, 1920.)

E. Fabre : La Comédie-Française. (Edition de la nouvelle Revue critique, 1942.)

E. Genest et E. Duberry : La Maison de Molière connue et inconnue. (Librairie Fishbacher, 1922.)

Meignen : Le Théâtre et ses lois. (Paris, 1909.)

Peirraf : Les métiers de théâtre. (Paris, 1923.)

III. — THESES

Chavanon : Essai sur la notion et le régime juridique du service industriel ou commercial. (Bordeaux, 1939.)

R. Connois : La notion d'établissement public en droit administratif français. 1959.

De Corail : Les crises de la notion d'établissement public. (Paris, 1954.)

A. Demichel : Le contrôle de l'Etat sur les organismes privés. Essai d'une théorie générale (1960) avec la préface de J.-M. Auby. (Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.)

R. Draco : Les crises de la notion d'établissement public. (Paris, 1950.)

J. Labès : La Comédie-Française. (Paris, 1946.)

J. Lamarque : Recherches sur l'application du droit privé aux services publics administratifs (préface de MM. J.-M. Auby et J. Brèthe de la Gressaye. L.G.D.J., 1960).

L. Marcerou : La Comédie-Française. (Paris, 1946.)

D. Ruzié : Les agents des personnes publiques et les salariés en droit français. (L.G.D.J., 1960) préface de M. Eisenmann.

S. Siaud : La Comédie-Française, son statut juridique. (L.G.D.J., 1936.)

IV. — ARTICLES ET REVUES

G. Bureau : « Théâtres ». (Rubrique du répertoire administratif L. Béquet, Tome 25.)

R.-E. Charlier : La notion juridique de service public industriel ou commercial. (J.C.P., 1955, I. n° 1210.)

Sylvie Chevalley : La Comédie-Française. (Archives de la Comédie-Française.)

A. Cocatre-Zilgien : La situation juridique du fonctionnaire retraité en France. (Revue Internationale des Sciences Administratives, 1957, p. 31 et suiv.)

J. Garagnon : La Comédie-Française. (D. 1960 - chr. p. 105.)

A. Hirschfeld : « Spectacles ». (Rubrique de l'encyclopédie Dalloz - Droit administratif, p. 892 et suiv.)

G. Lietveaux et Cl. Durand-Prinborgne : La notion d'agent public. (Jurisclasseur administratif, fasc. 180.)

G. Lietveaux et R. Draco : Etablissements publics. (Jurisclasseur administratif, fasc. 135.)

Notes et études documentaires : « Les théâtres nationaux en France » (n° 1869, 4 mai 1954).

Numéro spécial de la Revue *Esprit*, consacré au théâtre, mai 1965.

M. Waline : Dans quelle mesure la Comédie-Française relève-t-elle du droit public ? (R.D.P., 1954, 1072.)

V. — NOTES ET CONCLUSIONS

Albaut : Concl. pour T. Civ. Seine, 8 octobre 1952. (Gaz. Palais 1952-2-342.)

P. Dupuich : Note sous Cour Appel de Paris. Coquelin c. Société des Comédiens-français, 21 avril 1896 (D. 1897-2-181).

Henry : Concl. sur arrêt Bréart de Boisanger C.E. 27 octobre 1961 (Rec. p. 595).

Tricot : Concl. sur arrêt Balpêtré C.E. 31 mai 1957 (Rec. p. 362 et suiv.).

Waline : Observations sur l'arrêt Ville de Rouen C.E. 14 octobre 1966 (R.D.P. 1967, p. 332.

Titre II

L'ETAT, ENTREPRENEUR DE LA FORMATION THEATRALE

Documents préparatoires pour le IV[e] Plan culturel. (Ministère des Affaires Culturelles, doc. ronéot.)

Perspectives pour le V[e] Plan. Février 1965. (Ministère des Affaires Culturelles, doc. ronéot.)

Deuxième Partie

L'ETAT STIMULATEUR DE L'ACTIVITE THEATRALE

Titre I

ACTIONS AYANT LE THEATRE POUR OBJECTIF EXCLUSIF

I. — OUVRAGES GENERAUX

De Laubadère : Traité élémentaire de droit administratif. (Tome III, 1966.)

A. Mathiot : Cours de grands services publics et entreprises nationales. (Cours du droit, 1960-61.)

J. Rivero : Droit administratif. (3[e] édition, 1965.)

L. Rolland : Droit administratif. Grands services publics. (Dalloz, 1957.)

II. — OUVRAGES SPECIAUX

Paul Blanchart : Firmin Gémier. (L'Arche, 1954.)

Robert Brichet : Préface à l'ouvrage « Les Maisons de Jeunes et de la Culture » (Editions Perrin, 1966.)

Emile Copfermann : Le théâtre populaire, Pourquoi ? (Maspéro, 1965.)

R. Kaès : Les ouvriers français et la culture (sous la direction de Marcel David.) (Institut du Travail de Strasbourg, 1962.)

Le lieu théâtral dans la société moderne. (Ed. C.N.R.S., 1963.)

III. — THESES

Janine Larrue : Le loisir, sa nature et ses conditions, chez quelques métallurgistes toulousains. (Toulouse, 1964.)

P. Sorin : Du rôle de l'Etat en matière scénique. (Paris, Arthur Rousseau, 1902.)

IV. — ARTICLES ET REVUES

C. Benassy-Chauffard, J. Pelmard : Loisirs de jeunes travailleurs, reflets ou compensations des caractères psychologiques et sociaux. (Enfance, 1958.)

Le Figaro Littéraire : 22 juillet 1965, 18 novembre 1965.

L. Luccini : La fiscalité des divertissements. (Revue de science financière, 1964, p. 826 et suiv.)

Morvan-Lebesque : La révolution du loisir. (Revue Janus, n° 7.)

Esprit : numéro spécial sur le théâtre. (Mai 1965.)

J. Robert : La police des spectacles et des jeux. (Jurisc. Admi., fasc. 265.)

V. — NOTES ET CONCLUSIONS

Concl. Bertrand pour arrêt Sancelme C.E. 13 juillet 1917 (non publiées).

Concl. Galmot pour arrêt Ville de Rouen C.E. 14 octobre 1966, A.J.D.A., 1966, p. 681.

Observations Waline sur arrêt Ville de Rouen. R.D.P. 1967, p. 332.

VI. — DOCUMENTS DIVERS

Mlle Ajer : Note ronéot. sur la décentralisation dramatique. (Ministère des Affaires Culturelles.)

R. Allio : Nouveaux auteurs et formes nouvelles. (Brochure ronéot., 1966.)

Le Concours des jeunes Compagnies. Les quatre premières années. (Publié en 1954 par la Direction Générale des Arts et des Lettres.)

Exposés de G. Brajot et de P.-A. Touchard sur le projet de maison du théâtre devant le groupe de travail « Théâtre-Musique-Action Culturelle » de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique. (Ministère des Affaires Culturelles ; document ronéot.)

Rapport Général de la Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique pour le V^e^ Plan. Doc. ronéot.

Rousseau : Notes ronéot. sur la fiscalité et la réglementation du théâtre privé. (Ministère des Affaires Culturelles.)

Sellier : Rapport d'exécution du IV Plan. Doc. ronéot.

Syndicat des directeurs de théâtre de Paris : rapport de juin 1960.

R. Wirth : Note ronéot. sur le C.D.E.

Archives de la Direction Générale des Arts et des Lettres.

Titre II

ACTIONS AYANT LE THEATRE POUR OBJECTIF FONDAMENTAL

I. — OUVRAGES GENERAUX

A. de Laubadère : Cours de grands services publics et entreprises nationales. (Cours du droit, 1963-64.)

II. — OUVRAGES SPECIAUX

Bourdieu : L'amour de l'art. (Edit. de Minuit, 1966.)

Charbonneau : Paradoxe de la Culture. (Denoël, 1965.)

Copfermann : Le théâtre populaire, pourquoi ? (Maspero, 1965.)

Chombart de Lauwe : Les images de la Culture. (Edit. ouvrières, 1966.)

J. Dumazedier et A. Ripert : Loisirs et culture. (Le Seuil, 1966.)

Edgar Morin : L'Esprit du temps. (Grasset, 1962.)

Kaes et Charpentreau : La culture populaire en France. (Edit. ouvrières, 1965).

A. de Baecque : Les Maisons de la culture. (Seghers, 1967.)

III. — ARTICLES ET REVUES

Après-demain : n° 89 consacré aux problèmes culturels. (Décembre 1966.)

Cahiers du Communisme. Janvier 1962, octobre 1966.

Cité-Panorama (journal d'information du théâtre de la Cité de Villeurbanne) : l'ensemble des numéros.

Citoyens 60 : avril 1965.

André Gisselbrecht : Réflexions sur la conception gaulliste de la culture. (La Nouvelle Critique, novembre 1965.)

Maurice Goldring : Gaullisme, démocratie et culture. (La Nouvelle Critique, octobre 1964.)

Jean Hourticq : Une réalisation du IV^e^ Plan d'équipement : la Maison de la Culture. (Revue Administrative, mai-juin 1962, p. 323 et suiv.)

Le Figaro Littéraire : 22 juillet 1965.

La Table Ronde : Culture de masse, culture d'élite ; La crise du Théâtre. (Mai 1966 et novembre 1966.)

Nouvelles perspectives (Bulletins d'information ronéot. publiés par la biennale de Paris), n° 23.

Preuves : janvier 1966.

Revue d'Action Sociale : janvier 1965, novembre 1966.

Revue l'Expansion de la Recherche Scientifique : n° 21 consacré aux problèmes culturels (déc. 1964).

Revue *Partisans* : Numéro spécial consacré à « Théâtres et Politique », N° 36.

IV. — DOCUMENTS DIVERS

E. Biasini : Action Culturelle An I (document ronéot. Ministère des Affaires Culturelles).

P. Moinot : Exposé sur « l'action culturelle » fait devant le groupe « Théâtre et Musique » de préparation du IV^e^ Plan (6 mars 1961). Document 1 *bis* ronéot., Ministère des Affaires Culturelles.

V. — CONCLUSION

Jean Boulouis : Essai sur la politique des subventions administratives (1951).

Charles Eisenmann : Les structures de l'administration (Traité de Science administrative, 1966).

Revue *Partisans* : Numéro spécial consacré à Théâtre et Politique (février-mars 1967, n° 36).

Table des matières

INTRODUCTION GENERALE

I. — La légitimité de l'intervention de l'Etat 3

A. — *Les impératifs économiques* 4

1° Les caractéristiques de l'économie théâtrale 4

a) Une activité coûteuse et généralement déficitaire 4

b) Une activité aléatoire 7

2° Les « pourvoyeurs de fonds » autres que l'Etat 8

a) Le financement privé 9

1) Le mécène 9

2) L'organisation de masse 10

b) Le financement public ou semi-public 11

1) L'Université 11

α) Dans certains pays développés 11

β) Dans les pays en voie de développement 13

2) La collectivité locale 16

α) Les raisons financières 16

β) Les raisons politiques 17

γ) Les raisons techniques 19

B. — *Les impératifs politiques* 24

1° Le théâtre, activité politique 24

a) Les implications de cette conception 24

b) La relativité de cette conception 25

1) Pourquoi « aujourd'hui » ? 25

α) L'apparition de nouveaux moyens de diffusion politique politique et culturelle 25

β) La transformation du répertoire politique 27

2) Pourquoi dans les pays développés ? 29

α) La répartition des classes sociales 29

β) La stabilisation des conflits politiques 30

2° Le théâtre, activité d'intérêt général : le théâtre, service public 31
a) L'Etat, entrepreneur 33
1) La critique de la prise en charge directe par l'Etat d'activités théâtrales 33
α) Le caractère commercial de l'activité théâtrale 34
β) Le contenu de la mission de l'Etat 34
2) La légitimation de la prise en charge directe par l'Etat d'activités théâtrales 36
α) Le facteur culturel 36
— Les entreprises théâtrales d'Etat, musées de l'art dramatique 36
— Les entreprises théâtrales d'Etat, hautes juridictions de l'art dramatique 37
— Les entreprises théâtrales d'Etat, éclaireurs de l'art dramatique 38
β) Le facteur national 38
b) L'Etat, stimulateur 39
1) Soutenir la concurrence étrangère 39
2) Développer la consommation culturelle intérieure 40

II. — Les organes d'intervention de l'Etat 42
A. — *Relative indifférence des « organes non spécialisés »* 44
1° Le parlement 44
2° Le gouvernement 49
3° Le ministère des Finances 50
4° Le ministère de l'Intérieur 51
B. — *Efficacité croissante des « organes spécialisés »* 52
1° Les organes politiques 52
a) Le degré de spécialisation 52
b) La stabilité des responsables 54
2° Les organes administratifs 56
a) « Le roi gouverne, mais ne règne pas » : 1946-1952..... 57
b) « Le roi ne gouverne, ni ne règne » : 1953-1959..... 58
c) « Le roi règne et gouverne » : 1961-1966..... 60

PREMIERE PARTIE

L'ORIENTATION TRADITIONNELLE DE L'INTERVENTION ETATIQUE : L'ETAT ENTREPRENEUR .. 65

Titre Premier

L'ETAT, ENTREPRENEUR DE LA PRODUCTION THEATRALE : LES THEATRES NATIONAUX 67

Chapitre premier. — *La notion de théâtre national* 69

Section I. — Les facteurs favorisant l'existence de théâtres nationaux 70

Sous-Section I. — La structure juridique de l'Etat 70

I. La structure constitutionnelle 70
II. La structure adiministrative 71

Sous-Section II. — Le contenu idéologique du régime 72

I. Interventionnisme à des fins politiques 72
II. Interventionnisme à des fins économiques et sociales 74

Section II. — Les éléments constitutifs de la notion de théâtre national .. 75

Sous-Section I. — Mission culturelle spécifique : de la rigueur à la confusion 75

I. Les formes anciennes 76

A. Le monopole des représentations : forme non onéreuse de la subvention 76
1° Litiges avec les foires 80
2° Litiges avec l'Opéra-Comique 85
3° Litiges avec la Comédie Italienne 85
4° Litiges avec l'Opéra 86

B. Le monopole du répertoire 91

II. Les formes contemporaines 94

A. L'orientation du répertoire 94
1° Conservation et consécration : la Comédie-Française 95
a) La conservation du répertoire classique 95
b) La conservation du répertoire moderne 98
2° Découverte et création : le Théâtre de France et le Théâtre National Populaire 105
a) Le Théâtre de France 105
b) Le Théâtre National Populaire 109

B. La recherche du public 113
1° Un théâtre de prestige : la Comédie-Française 113
2° Les théâtres de prestige et de diffusion 115
a) Le Théâtre de France 115
b) Le Théâtre National Populaire 116

Sous-Section II. — Mission de service public national : de la servitude à la liberté 119

I. Les théâtres nationaux sont des services publics 119
II. Les théâtres nationaux sont des services publics nationaux 122

CHAPITRE II. — *Le régime des théâtres nationaux* 125

Section I. — La gestion assurée par une troupe : l'établissement public 125

Sous-Section I. — Nature juridique de la Comédie-Française 126

I. Les conceptions fondées sur la dualité 129

A. Dualité entre deux institutions 129

B. Dualité entre un organisme privé et une activité de service public 130
1° Nature de la société privée 130
— Nécessité d'une accepattion des règlements par la société 131
— Formalité de la signature 132
— Incorporation des règlements à l'acte social. 132

— Absence d'abrogation explicite de l'acte de 1804 134
a) La « Société des Comédiens Français » est-elle un organisme commercial ? 135
1) Commercialité par nature 135
2) Commercialité par la forme 137
α) « La Société des Comédiens Français », société de personnes ? 137
— Société en nom collectif 137
• Arguments en faveur de l'application de ce régime 137
• Arguments qui s'opposent à l'application ce régime 138
— Société en commandite simple 138
1re hypothèse : l'Etat commanditaire ; les comédiens commandités 138
• Arguments en faveur de l'application de ce régime 138
• Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime 138
2e hypothèse : Les comédiens commanditaires ; l'Etat commandite 138
• Arguments en faveur de l'application de ce régime 139
• Arguments qui s'oppoesnt à l'application ce régime 139
β) « La Société des Comédiens Français », société à responsabilité limitée ? 139
• Arguments en faveur de l'application de ce régime 139
• Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime 139
γ « La Société des Comédiens Français », société par actions ? 139
• Arguments en faveur de l'application de ce régime 139
• Arguments qui s'opposent à l'application de ce régime 140
b) La « Société des Comédiens Français » est-elle une personne privée sans caractère commercial ? 141
2° Les relations entre l'organisme privé et le service public .. 142
a) Application de la théorie de la concession à la Comédie-Française 143
b) Application de la théorie de la gestion des services publics par des organismes privés (en dehors de la concession) 144
II. — Une conception fondée sur l'unité de régime juridique : l'établissement public 145
A. La Comédie-Française est-elle un organisme public ? 146
1° Le but poursuivi 147
2° La nature de l'activité 147
3° L'initiative 148
4° L'origine des ressources 148
5° Les privilèges de puissance publique 149

6° L'ensemble des règles d'organisation et de fonctionnement.. 151
7° L'approbation des comptes par une autorité publique 151
B. La Comédie-Française est-elle dotée de la personnalité morale ? 152
1° Droit d'ester en justice 152
2° Possibilité de recevoir directement des libéralités 153
3°) Autonomie administrative et financière 153
C. La Comédie-Française a-t-elle une vocation spéciale ? 154
Sous-Section II. — La structure de la Comédie-Française 157
I. — Une troupe 157
A. Les comédiens sont soumis à une réglementation sévère 157
1° Les comédiens dans une situation d'agents statutaires de droit public : les sociétaires 157
a) La situation financière du sociétaire 158
1) Les « bénéfices » 158
2) Les « appointements » 160
3) Les « feux » 160
b) La situation administrative du sociétaire 161
1) L'entrée en fonction : sélection rigoureuse 161
2) Les obligations du sociétaire pendant la durée du sociétariat : ordre et discipline 162
3) La sortie du sociétariat : « les vœux perpétuels » 163
α) Départ normal 163
— Mise à la retraite d'office 163
— Départ décidé par le comédien 163
β) Départ irrégulier 164
γ) Exclusion 164
2° Les comédiens dans une situation d'agent contractuel de droit privé : les pensionnaires 165
B. Une partie des comédiens participent à la gestion du théâtre .. 168
1° Limitation de la participation à une catégorie de comédiens 169
2° Limitation de la participation à certaines matières et à certaines prérogatives 171
II. Une troupe contrôlée par l'Etat 172
A. Le ministre des Affaires culturelles 173
B. L'Administrateur 173
1° Le statut de l'Administrateur 177
a) L'Administrateur est un agent public 177
b) L'Administrateur est un agent statutaire de droit public. 178
2° Les prérogatives de l'Administrateur 178
Section II. — La gestion assurée par un particulier : la concession. Le T.N.P. et le Théâtre de France 180
Sous-Section I. — Les obligations du directeur et les prérogatives de l'administration 180
I. Meubles et immeubles 181
II. Obligations et contrôle financier 181
Sous-Section II. — Les « avantages » du directeur 182

Sous-Section III. — La fin de la concession 182
I. Suppression ou diminution de la subvention 182
II. Sinistre ou cas de force majeure 183
III. Déchéance 183
IV. Déchéance de plein droit 183

Titre II

L'ETAT, ENTREPRENEUR DE LA FORMATION THEATRALE .. 187

Chapitre premier. — *La formation des comédiens* 189
Section I. — Une organisation administrative lourde et complexe 190
Sous-Section I. — Les organes de gestion 190
I. Les organes de décision 190
A. Le directeur 190
B. Les jurys 191
II. Les organes de consultation 191
A. Le Comité supérieur du Conservatoire 192
B. Le Conseil des professeurs 192
III. L'itinéraire d'un élève 192
Section II. — Une organisation pédagogique démodée 194
Sous-Section I. — Les prescriptions théoriques du règlement 195
Sous-Section II. — La réalité de l'enseignement effectivement professé.. 195
I. Les classes de formation individuelle 196
II. La préparation aux exercices publics 196
Chapitre II. — *La formation des animateurs* 199

DEUXIEME PARTIE

L'ORIENTATION MODERNE DE L'INTERVENTION ETATIQUE : L'ETAT STIMULATEUR 203

Titre Premier

ACTIONS AYANT LE THEATRE POUR OBJECTIF EXCLUSIF .. 205
Chapitre premier. — *Insuffisance de l'intervention par la seule voie de la réglementation et du contrôle : L'ordonnance du 13 octobre 1945* 207
Section I. — Garanties d'ordre individuel et professionnel 209
Section II. — Garanties d'ordre économique 214
Sous-Section I. — Les contrôles 214
I. Contrôle de la désaffection des salles 214
II. Contrôle administratif des baux de location, de sous-location et des cessions de fonds de commerce 215

Sous-Section II. — Les interdictions 216
I. Interdiction du cumul 216
II. Interdiction des « directions occultes » 217
III. Absence d'interdiction de la pratique du « garage » 217

CHAPITRE II. — *Nécessité d'une combinaison de l'intervention réglementaire et de l'intervention par la voie fiscale, parafiscale ou financière* 219

Section I. — L'Etat, stimulateur de la production théâtrale 219

Sous-Section I. — Le théâtre privé 219
I. Les charges fiscales 220
— jusqu'au 1er janvier 1968 221
— depuis le 1er janvier 1968 223
II. Les aides de l'Etat 224
A. L'échec de l'aide financière au théâtre privé 224
1° Aide à l'équipement : « le fonds d'aide à l'équipement » .. 225
2° Aide au fonctionnement : « les avances remboursables » .. 227
B. La réussite relative de l' « action parafiscale » 228
1° Les objectifs 228
2° L'organisation 229
3° Les résultats 231

Sous-Section II. — Le théâtre décentralisé 234
I. La spécificité respective du centre dramatique et de la troupe permanente 240
A. Le processus de création 240
B. Le mode de financement 241
1° Le montant de la subvention d'Etat 241
2° Le pourcentage de l'aide des collectivités locales par rapport à l'ensemble des subventions publiques 242
C. Le contenu de la mission 245
1° Le Centre Dramatique National, futur T.N.P. de province .. 245
2° La troupe permanente, complément du centre dramatique .. 245
II. La parenté entre le centre dramatique et la troupe permanente .. 246
A. Diversité des formes juridiques 246
B. Identité des contrôles étatiques 248
1° Les statuts et la désignation du directeur 249
2° Le contrat annuel et les contrôles administratifs et financiers 249

Section II. — L'Etat, stimulateur de la recherche théâtrale 257

Sous-Section I. — « Interventions sectorielles » 259
I. Les auteurs : de « l'aide à la première pièce » à « l'aide à la création dramatique » 259
II. Les metteurs en scène 263
A. Le concours des jeunes compagnies 263
B. L'aide aux animateurs 265

Sous-Section II. — « Intervention globale » 266
I. Nécessité d'une intervention globale 267
II. La forme de cette intervention 268

A. Un lieu de rencontre et de regroupement des professionnels du théâtre 268
B. Un centre de recherches artistiques et techniques 269
C. Un lieu de confrontation et de création en commun 270

Conclusion du premier Titre :

1. Le financement de l'Etat, instrument de rénovation..... 271
a) Implantation dans la cité 271
b) Structure de l'édifice 272
2. La réglementation de l'Etat, source de paralysie 274
a) Les moyens de contrôle 274
b) Le contenu de la réglementation 275

Titre II

ACTIONS AYANT LE THEATRE POUR OBJECTIF FONDAMENTAL. 277

Chapitre premier. — *La diffusion territoriale : les maisons de la culture* .. 279

Section I. — La vocation : polyvalente et professionnelle 280

Sous-Section I. — Vocation polyvalente 280

I. Le principe 280

I.. Le correctif 281

Sous-Section II. — Vocation professionnelle 283

Section II. — L'implantation décentralisée 285

Sous-Section I. — Les modes de différenciation des maisons de la culture. 286

I. Rejet d'une différenciation selon l'équipement et les fonctions de la maison de la culture 286

II. Adoption d'une différenciation selon le rayonnement géographique et le volume des installations 287

A. Le rayonnement géographique 287

B. Le volume des installations 288

Sous-Section II. — Les critères d'implantation des maisons de la culture. 291

I. Rejet de critères « administratifs » et économiques 291

II. Adoption de critères culturels et géographiques 291

A. Critères culturels : la maison de la culture, consécration d'un effort culturel 291

B. Critères géographiques : répartition géographique harmonieuse. 296

1° Répartition par circonscriptions d'action régionale 297

2° Répartition dans le district de la région de Paris 298

3° Zones rurales 299

a) Action itinérante 299

b) Action permanente et fixe 299

Section III. — La gestion 303

Chapitre II. — *La diffusion nationale* 313

Section I. — Le procédé de la « centralisation » : le C.N.D.C. 314

Sous-Section I. — L'apparence 314

Sous-Section II. — La réalité 315

Section II. — Le procédé de la coordination : l'A.T.A.C. 316

Sous-Section I. — Une organisation « corporative » soutenue par l'Etat .. 316

I. Une émanation des animateurs de l'action culturelle 316

II. Une organisation soutenue par l'Etat 316

Sous-Section II. — Une association au service des seules maisons de la culture, centres dramatiques et troupes permanentes 317

I. L'A.T.A.C. a pour mission d'informer ses membres 317

II. L'A.T.A.C. a pour mission d'informer sur ses membres 317

CONCLUSION GENERALE 319

I. — *Le conflit du « centralisme » et du « communalisme »* 321

A. Le danger d'un nouvel étatisme 321

1° Risque d'appropriation étatique 321

2° Risque d'uniformisation des institutions théâtrales 325

B. Le danger du provincialisme culturel 326

C. Une solution : une authentique décentralisation à la fois territoriale et fonctionnelle 328

II. — *Le conflit entre la reconnaissance du pouvoir du créateur et les exigences de la démocratie* 330

A. Le pouvoir du créateur et les droits du contribuable 330

B. Le pouvoir du créateur et les droits du public 332

1° L'alliance de l'autorité publique et du public contre le créateur .. 333

a) Le public réel d'une troupe 333

b) Le public imaginaire des ligues et associations 333

c) Le public potentiel 334

2° La complicité du créateur et du public contre l'autorité publique .. 336

III. — *Les moyens d'une nouvelle politique* 337

A. Des moyens matériels accrus 337

1° Une augmentation des crédits d'Etat 338

2° Une diminution en pourcentage des crédits locaux 339

B. Un système de protection contre les ingérences extérieures 340

1° Eviter le détournement de vocation 340

2° Instituer un pouvoir culturel 343

Tableau des principaux textes législatifs ou réglementaires relatifs à l'action de l'Etat en matière de théâtre 347

BIBLIOGRAPHIE 355

LIBRAIRIE GÉNÉRALE
DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE
PARIS -- 1224
Dépôt légal : 1er Trimestre 1968

Printed in France

IMPRIMERIE R. VANÇON
77, rue du Cardinal-Lemoine
PARIS (5e)
N° 241 29-3-68